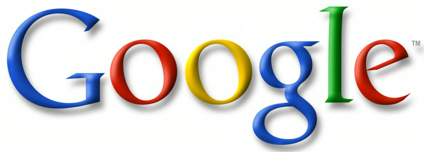


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

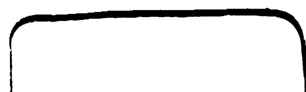
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/






303164602P

ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XLII.

1884.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.



BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER.
1885.



K. [illegible]/772

INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

ABBILDUNGEN.

EROS UND PSYCHE.

(Tafel 1.)

I.

Das Relief aus getriebener Bronce, welches auf Tafel 1 nach einer Zeichnung von Max Lübke abgebildet ist, befindet sich seit dem Jahre 1882 im Berliner Antiquarium. Als Fundort wird Epirus genannt[1]). Die Erhaltung ist eine sehr glückliche; die wenigen fehlenden Theile ergeben sich aus der Abbildung, sonst hat das Relief nur durch einen Bruch Schaden gelitten, welcher durch das linke Handgelenk und die linke Hüfte des Eros geht, sich längs der inneren Seite des linken Beines bis zur Wade fortsetzt, und den unteren Theil des Unterschenkels ziemlich stark entstellt. Auch der rechte Unterschenkel ist gebrochen, doch ohne dass seine Formen dadurch beeinträchtigt würden, wie auch ein Bruch hinter dem Kopf des Mädchens ohne grösseren Einfluss auf die gesammte Erhaltung geblieben ist. Die untere Spitze des Flügels rechts ist etwas verbogen.

Diese Entstellungen sind in der Abbildung nicht berücksichtigt. Ihretwegen ist anstatt der sonst vielleicht wünschenswerthen Photographie nach dem Original die Wiedergabe nach einer Zeichnung gewählt worden[2]); leider war es nicht möglich, im Drucke die Weichheit zu erreichen, welche das Original auszeichnet, besonders die Köpfe erscheinen dort voller, runder und jugendlicher in den Formen. Die Oberfläche der Bronce ist von auffällig guter Erhaltung, noch ganz glatt, gleichmässig mit dunkelbrauner Patina überzogen und kaum an einer Stelle von Rost angegriffen. So lässt sich die sorgfältige Gravirung noch genau verfolgen, mit welcher besonders die Fittige und Haare bis ins Einzelne ausgearbeitet sind.

Ueber die ehemalige Bestimmung ist es schwer etwas sicheres zu sagen, da die Rückseite keine Spuren der Befestigung mehr aufweist; aber obschon manche andere Verwendung denkbar ist, erscheint die zum Schmuck einer Spiegelkapsel der ganzen Form wie des Gegenstandes wegen am Wahrscheinlichsten.

Dargestellt sind zwei prächtig geflügelte Gestalten, ein Jüngling und ein Mädchen. Der Jüngling, den wir unbedenklich Eros nennen dürfen, steht mit dem linken Arm auf einen Fels gestützt in jener sanft bewegten Stellung, die wir zuerst bei den Gestalten des Praxiteles finden. Auffallend ähnlich ist die Haltung des sogenannten Narkissos (*Monumenti* 1856 Taf. 21), man ist versucht an eine Entlehnung zu denken. Auf welcher Seite dann die Abhängigkeit wäre, ist klar; in unserer Gruppe wirkt der Fels, der steif aufgestützte Arm störend, er trennt gewissermassen die Gruppe, die doch eine enge Einheit bilden soll. Aber mag nun der Künstler unseres Reliefs durch ein anderes Werk angeregt worden sein, mag er ganz frei gestaltet haben, die eben berührte Härte der Composition, durch welche er die gefällige Stellung seines Eros erkaufte, zeigt, wie viel Werth er eben hierauf legte. Und in der That gehört der weiche, fliessende Umriss, den er dem Körper des Eros gegeben hat, zu dem Gelungensten der ganzen Darstellung.

[1]) Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen IV S. VII. Arch. Ztg. 1883 S. 271.

[2]) Ein schlecht gelungener Lichtdruck nach dem Original ist von Lucy M. Mitchell in den *Selections from ancient sculpture* Taf. 12, 2 veröffentlicht; vgl. auch ihre *History of ancient sculpture* S. 529.

An Eros' Seite, die Rechte vertraulich auf seine Schulter gelegt, steht ein gleich ihm geflügeltes Mädchen, bekleidet mit dem ziemlich hoch gegürteten Chiton und einem Mantel, der um den linken in die Seite gestemmten Unterarm sowie den Unterkörper geschlungen ist. Das rechte Bein ist über das andere geschlagen. Sie wendet den Kopf etwas von Eros weg, während dieser schmeichelnd mit der Rechten nach ihrem Kinn zu greifen scheint.

Dass die Gruppe so wie sie uns vorliegt durchaus als Relief, und zwar als Relief in abgegrenztem, fast kreisförmigem Raume gedacht ist und nicht anderswoher entlehnt sein kann, beweisen die Flügel. Durch diese den Raum auszufüllen und von diesem Hintergrunde die Gestalten sich abheben zu lassen, war der Gedanke, den der Künstler verfolgte und erreichte.

In dem Jüngling haben wir Eros erkannt, das Mädchen demnach Psyche zu benennen liegt zu nahe, als dass darüber Worte zu verlieren wären. Auch ich habe diese Bezeichnung in der Ueberschrift gewählt, wie ich auch jetzt keine bessere vorzuschlagen habe, aber ich bin mir dabei bewusst, den Namen mehr für unser modernes Gefühl zu geben, als dass ich dafür stehen möchte, der antike Künstler habe ihn gegenwärtig gehabt. Eros und Psyche sind für uns sehr geläufige Begriffe, und unbesehen taufen wir jedes Mädchen, das in Eros' Gesellschaft erscheint, auf den Namen Psyche; vorsichtiger Weise müssen wir die vielen ungeflügelten, die sterblichen Mädchen bei Seite lassen, mit denen der Liebesgott so oft tändelnd dargestellt ist. Dass mit der geflügelten Genossin des Eros ein bestimmtes Wesen gemeint sei, dürfen wir behaupten. Aber wie ist es zu nennen? Das Mädchen Psyche, die Geliebte des Eros, kommt in der Litteratur überhaupt nirgends vor bis auf Apuleius — denn den *Aristophontes Athenaeus* und seine *Dysarestia* die uns Fulgentius[3]) als zweite Behandlung des Märchens aufbinden will, wird man besser nicht geltend machen —, und da auch Lukios von Patrai für das Märchen sicher nicht als seine Quelle gelten darf[4]), so sind wir auf jenen späten Schriftsteller als einzige Quelle angewiesen, was um so bedenklicher scheint, als seine Psyche, die offenbar ohne Flügel gedacht wird, wenig mit der beflügelten Genossin des Eros zu thun hat. Allerdings glaubte O. Jahn (Leipziger Berichte 1851 S. 156) in einigen Epigrammen dieselbe Vorstellung zu finden, aber trotz des Beifalls, welchen diese Ansicht fast allgemein gefunden hat, vermag ich sie nicht für richtig zu halten. In der ganzen griechischen Anthologie ist kein einziges Gedicht zu finden, welches die Vorstellung der Seele sei es als Schmetterling, sei es als Mädchen, klar ausspräche. Stephani, der im *Compte-rendu* 1877 S. 68 für die übrigen von Jahn benutzten Epigramme jene Beziehung mit Recht abweist, glaubt nur in dem des Meleagros Anth. Pal. XII 132 Psyche unter dem Bilde des Schmetterlings zu finden, weil das *ἁλώσει ἰξῷ πυκνὰ προσιπταμένη* nur auf dies Thier, nicht etwa auf die Seelen, wie sie die ältere Kunst gebildet habe, passe. Diese alten *εἴδωλα* werden wir besser aus dem Spiel lassen; es ist sehr zu bezweifeln, dass sie der Phantasie des Dichters irgendwie vorgeschwebt haben, zumal sie sich als Bild der liebenden Seele nirgends nachweisen lassen, und so höchstens für das an sich nahe liegende Motiv der Beflügelung wirksam gewesen sein könnten. Dass die angeführte Stelle aber durchaus nicht zwingt, an einen Schmetterling zu denken, ist ohne weiteres klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie oft die Epigrammatiker von dem ἰξὸς reden, der den Verliebten an den Gegenstand seiner Neigung fessele[5]); dass es sogar

[3]) *Mythologicon* III 6; vgl. O. Jahn, Archäologische Beiträge S. 123, 3. 449, L. Friedländer, Sittengeschichte[5] I S. 481, 1.

[4]) Dass Lukios sowohl dem *Λούκιος ἢ ὄνος* als den Metamorphosen des Apuleius zu Grunde liege, ersterem verkürzt, letzterem erweitert, und dass zu den Einschiebseln gerade das Märchen gehört, glaube ich mit Goldbacher (Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien XXIII 1872 S 323. 403) annehmen zu müssen. Den alten Sagenstoff des Märchens hat L. Friedländer (Sittengeschichte[5] I S. 468) nachgewiesen; dass die Namen Eros und Psyche willkürlich gewählt sind, ist danach erst recht offenbar.

[5]) Vgl Anth. Pal. V 96 *ἰξὸν ἔχεις τὸ φίλημα.* 100 *θηρευτὴν ὄμμασιν ἰξὸν ἔχων.* XII 92 *ἐν ἰξῷ Κύπριδος ὀφθαλμοὶ βλέμματα χριόμενοι.* 93 *ὡς ἰξῷ τοῦτο (τὸ ὄμμα) προσαμπέχεται.* Ein ähnlicher Gedanke V 56 *γλῆναι σπλάγχνων ἡμετέρων δίκτυα καὶ παγίδες.* 155 *ψυχαῖς τίθησι λίνα.*

unmöglich ist, sich den Schmetterling vorzustellen, zeigen die Worte *τὰ πτερά σου δέδεκεν,* denn die Flügel eines Falters zu binden, möchte zu den schwierigeren Aufgaben gehören[6]). Aber auch an das Mädchen Psyche dürfen wir nicht denken: schon das *ἐνὶ δεσμοῖς σπαίρεις* gäbe dann ein hässliches, das *καί σ᾽ ἐπὶ πῦρ ἔστησε* ein ganz unerträgliches Bild. Die Vorstellung des Dichters von der Seele ist nicht so konkret; sie ist ihm ein geflügeltes Wesen, das Eros einfängt und quält, — heiss und kalt wird es ihr, auch Thränen kostet es, denn Liebe bringt Leid — aber weiter denkt er nicht[7]).

Wenn ich trotzdem glaube, dass wir fortfahren dürfen, die Genossin des Eros Psyche zu nennen, so baue ich weniger auf die Autorität des Apuleius — obwohl er wenigstens zeigt, dass zu seiner Zeit das Paar Eros und Psyche bekannt war — als auf den Umstand, dass die Schmetterlingsflügel, welche Psyche meistens zeigt, doch nur dem Spiel mit dem Worte *ψυχή*, das sowohl Seele als Schmetterling bedeutet, ihre Entstehung verdanken können, und dass dies Mädchen mit Schmetterlingsflügeln auf späteren Werken[8]) offenbar zur Darstellung der Seele, ganz ohne Beziehung auf Eros, verwendet worden ist. Aber seit wann diese Bezeichnung gebräuchlich war, wage ich ebensowenig zu bestimmen, als etwa einen Namen, den wir in der älteren Zeit dieser Gefährtin des Eros beilegen dürften. Dass Psyche nicht der ursprüngliche sei, glaube ich annehmen zu müssen, denn der Gedanke, die Seele als Geliebte des Eros hinzustellen, ergiebt sich durchaus nicht von selbst. Er hat unzweifelhaft etwas Künstliches, und ich kann mir kaum denken, dass er ohne Einfluss der Platonischen Dialoge, besonders des Gastmahls, entstanden sei. Er ist dort nicht so ausgesprochen, er findet so überhaupt keine Stelle in dem System Platonischer Philosophie; er gehört zu den Gedanken, welche aus der Lektüre des nicht als Denker, sondern als Dichter gelesenen Plato in das Publikum gedrungen sind, ohne mit ihm eigentlich mehr zu thun zu haben als etwa die Platonische Liebe, die wir im Munde führen. Es ist schwer zu denken, dass ein Künstler diesen etwas gesuchten Gedanken gefasst und verkörpert hätte; viel eher möchte man hier eine Benennung erkennen, die einer von der Kunst geschaffenen Gestalt in litterarisch gebildeten Kreisen beigelegt wurde und endlich so populär ward, dass sie die Kunst selbst beeinflusste. Die ältesten sicheren Beispiele der Schmetterlingsflügel bei dem Mädchen, und damit des Namens Psyche bieten die pompejanischen Bilder, bei denen aber die Vogelflügel auch noch ganz gewöhnlich sind. Doch muss der Name Psyche schon früher erfunden sein: eben diese Bilder zeigen uns Eros mit den Flügeln des Schmetterlings, offenbar doch schon eine weitere spielende Verwendung der auf den Namen Psyche hin üblich gewordenen Beflügelung. Wir müssen also schon deshalb etwa bis in die vorchristliche Periode zurückgreifen, und noch höher hinauf zu gehen zwingt uns das Bild einer praenestinischen Cista (*Monumenti* X Taf. 45), welches Furtwängler *Annali* 1877 S. 189 richtig in diesem Sinne verwendet hat. Da Eros hier bereits mit den Flügeln eines Falters ausgestattet erscheint, so müssen wir wohl annehmen, dass schon im dritten Jahrhundert Psyche ihren Namen und ihre Schmetterlingsflügel trug.

Ueber die Darstellungen der Psyche ist sehr viel geschrieben; die ältere Litteratur findet sich in den bekannten Aufsätzen Otto Jahn's[9]) angeführt, in neuerer Zeit sind besonders zwei umfangreiche Behandlungen des Gegenstandes erschienen, Collignon's *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché* und Stephani's

[6]) Stephani S. 71 erklärt die Worte allerdings: Eros 'halte die *ψυχή* über brennendes Feuer, indem er sie an den Flügeln erfasst habe'; wie das in denselben liegen könne, ist mir nicht ersichtlich.

[7]) Aus dieser allgemeinen Vorstellung heraus muss auch das Pompejanische Bild (Helbig, Wandgemälde 854; vgl. O. Jahn, Archäologische Beiträge S. 181, Leipziger Berichte 1851 S. 161. *Compte-rendu* 1877 S. 74) verstanden werden, wo Psyche zugleich mit Feuer und Wasser gequält wird.

[8]) Es genügt, hierfür auf den berühmten Sarkophag im Capitol mit Prometheus und der Erschaffung des Menschen zu verweisen.

[9]) Archäologische Beiträge S. 121 und Leipziger Berichte 1851 S. 153.

schon angeführter Aufsatz im *Compte-rendu* 1877 S. 53—219. Collignon's Arbeit hat die Untersuchung nicht wesentlich gefördert, und sich meist begnügt eine Darstellung der landläufigen Ansichten in etwas weitschweifiger Form zu geben. Das beigefügte Verzeichniss der Kunstwerke ist leider wenig vollständig und schlecht angeordnet, auch ist vieles Unsichere aufgenommen [10]). Etwas mehr werde ich mich mit der zweiten Arbeit zu befassen haben, da ich ihre mit vieler Sicherheit vorgetragenen Ergebnisse fast durchgängig für verfehlt halten muss, und bei einer Darlegung meiner Ansichten die Bestreitung der entgegenstehenden nicht ganz vermeiden kann [11]).

Stephani ist auf die ganze Frage von einer Seite her gekommen, die ihm keinen freien Ueberblick gestattete. Er unternahm den Beweis, dass die Darstellung eines Schmetterlings vor der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. eine Unmöglichkeit sei, um so den mykenischen Funden ihr hohes Alter abzustreiten. Indem er so eigentlich nur die Darstellungen des Insekts verfolgte, verrückte er den Stand der ganzen Untersuchung [12]). Er geht von der Behauptung aus (S. 57), dass die Alten von den frühesten bis in die spätesten Zeiten Menschen, Thieren und Pflanzen eine besondere Lebenskraft, ψυχή, zugeschrieben hätten; diese Lebenskraft habe sich für die Alten besonders im Schmetterling mit seiner dreifachen Verwandlung gezeigt, und ihn habe man deshalb gewissermassen als beste Verkörperung der Lebenskraft betrachtet, ihn kurzweg ψυχή genannt, und dann natürlich später auch als Bild der menschlichen Seele benutzt. Er behauptet weiter, dass keine Erwähnung des Schmetterlings in der Litteratur über die zweite Hälfte des vierten, keine Darstellung in der Kunst über die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts zurückreiche, und dass die Gewohnheit, die Seele als Falter zu denken, erst dem letzten Jahrhundert v. Chr. angehöre, auch überhaupt nicht vor der allgemeinen Erschütterung des alten Glaubens möglich gewesen sei. Als jene Auffassung geläufig gewesen sei, habe man endlich die Seele sogar als Mädchen mit Schmetterlingsflügeln gedacht und dargestellt (S. 79); dies könne nicht vor dem ersten vorchristlichen Jahrhundert geschehen sein, und in der That seien die Bilder aus Pompeji die ältesten Denkmäler dieser Auffassung. Dass demnach die berühmte Gruppe Eros und Psyche frühestens um den Anfang unserer Zeitrechnung entstanden sein könne, liege auf der Hand (S. 176), und dieser Ansatz bleibe sogar dann richtig, wenn ursprünglich in ihr nur gewöhnliche Kinder gemeint gewesen seien, da erst vom zweiten Jahrhundert v. Chr. an 'der Ideenkreis einer Kinderwelt' in der Kunst ausgebildet worden sei.

Ich vermag diesen Aufstellungen in keinem Punkte zu folgen. Wäre wirklich der Name ψυχή für den Schmetterling so zu erklären, wie Stephani will, so ständen wir sofort vor dem Räthsel, wie es möglich gewesen, dass die Griechen zwar die Lebenskraft, d. h. die Seele, in dem Schmetterling geradezu verkörpert gesehen, trotzdem aber nun diese von ihnen sogar im Namen ausgesprochene Verkörperung erst Jahrhunderte später angewendet

[10]) Als Beweis für diese Behauptung mag der Umstand dienen, dass von allen pompejanischen Bildern nur sechs (3—8) angeführt werden, dass die erste Abtheilung, die *monuments établissants les dates extrêmes des représentations de Psyché* ausser diesen nur vier Monumente enthält: die Spiegelkapsel Gerhard I Taf. 20, 10, die ganz ohne Grund ins zweite Jahrhundert v. Chr. gesetzt und als ältestes Stück behandelt wird, den Spiegel Gerhard IV Taf. 331, 2, dessen Deutung auf Psyche den grössten Bedenken unterliegt, die Wandgemälde, welche im *Bullettino* 1853 S. 149 erwähnt und in die Zeit der Antonine gesetzt werden, und eine Münze von Nikomedia. Welcher Gesichtspunkt bei dieser Auswahl angewandt sei, vermag ich nicht zu sehen. Weshalb z. B. die als 115 aufgeführte schwarzfigurige Vase (Arch. Ztg. 1869 Taf. 15) lieber unter die geschnittenen Steine als hierher gesetzt worden ist, sehe ich nicht ein. Oder sollte eine solche nicht ein etwas sichereres Mittel zur Datirung sein, als jene Spiegelkapsel? Collignon hält die Vase für echt, sonst hätte er sie nicht anführen dürfen, ohne wenigstens das Gegentheil zu bemerken; wie er also darauf kommt sie nicht zur Datirung zu benutzen, begreife ich nicht. Dass sie allerdings eine Fälschung ist, hätte er aus Kekulé's Bemerkungen Arch. Ztg. 1869 S. 116 erfahren können.

[11]) Dass ich auf die zahllosen Gehässigkeiten, mit welchen Stephani auch diesen Aufsatz verunziert hat, in keiner Weise Rücksicht nehme, wird niemand missbilligen.

[12]) Ich bemerke nebenbei, dass sich zu der Darstellung einer Cikadenlarve, von der Stephani S. 28 ausgeht, um diese ganze Untersuchung über Schmetterlinge und Psyche zu führen, eine Wiederholung ebenfalls aus Gold in einem sardinischen Grabe gefunden hat; vgl. *Bullettino Sardo* III S. 21.

hätten. Aber diese Annahme einer ψυχή in allen organischen Wesen ist durchaus nicht allgemeine hellenische Anschauung[13]), es ist philosophische, speciell peripatetische, Lehre, und es fällt schon mit dieser Erkenntniss die ganze Aufstellung in sich zusammen. Auch die Behauptung, die Griechen hätten den Schmetterling nicht vor 350 gekannt, ist irrig, der Vers des Aischylos (Nauck, *Fragm. trag.* 280) *δέδοικα μωρὸν κάρτα πυραύστου μόρον* zwingt uns sofort ein Jahrhundert und mehr zurückzugehn, denn der Dichter verwendet hier den Schmetterling schon durchaus sprichwörtlich. In der rein griechischen Kunst dagegen scheint sich bis jetzt allerdings keine über das dritte Jahrhundert zurückgehende Darstellung des Schmetterlings gefunden zu haben[14]). Schliesslich — denn alles Uebrige wird sich unten von selbst erledigen — möchte ich bemerken, dass die Berufung auf die 'Kinderwelt' keine Beweiskraft hat. Es handelt sich gar nicht um Kinder in dem Alter, wie sie in jener spielenden Kinderwelt auftreten, und auch wenn dies der Fall wäre, würde nichts daraus folgen. Oder weshalb hätte die Kunst nicht eine Scene aus dem Kinderleben bilden können, ehe sie sich gewöhnt hatte, alle möglichen Handlungen und Ereignisse durch Kinder parodistisch ausgeführt darzustellen[15])?

[13]) Die von Stephani S. 57, 1. 2 zusammengebrachten Stellen können das durchaus nicht beweisen: Hesiod *Ἀσπὶς* V. 172 und Xenophon *Κυνηγετικὸς* 13, 14 helfen gar nichts, da hier ψυχή 'Leben' heisst, auch ja nur von Thieren die Rede ist; die in dem Scholion zu Aristophanes' Wolken 712 vorgetragene Lehre ist die peripatetische, zu der Zeller, Philosophie der Griechen[3] II, 2 S. 479. 498. 509 zu vergleichen ist; bei Seneca Brief 58 zeigt schon das *placet* das philosophische *placitum* an, und in den gespreizten Betrachtungen des Plinius NH. 17, 153. 31, 3 dürfen wir den Einfluss desselben ebenfalls voraussetzen; die Etymologie endlich, die der Scholiast zu Oppian II 164 vorbringt, enthält gar nichts hierher Gehöriges und ist überdies nach Platon's Kratylos S. 399 D und den Bemerkungen von F. Dümmler S. 57 der *Exercitationis grammaticae specimina* des Bonner Seminars unbedenklich für Antisthenisch, d. h. für stoisch zu halten.

[14]) Stephani hält den Sardonyx *Compte-rendu* 1880 Taf. 3, 9 für die älteste Darstellung eines Schmetterlings (vgl. 1877 S. 62. 1880 S. 26. 78), Furtwängler, Sammlung Sabouroff II zu Taf. 135 das Ohrgehänge *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 7, 8 S. LXV. 51; der Unterschied ist unbedeutend, und für uns, wie sich zeigen wird, gleichgültig.

[15]) Ich wüsste keinen besseren Ausdruck für diese Art der Darstellung als den von Jahn, Arch. Beiträge S. 194 glücklich gewählten der 'Parodie', trotz des heftigen Widerspruches von Stephani S. 193. Er ereifert sich sehr darüber, dass man durch diesen Ausdruck das Princip jener Darstellungsart 'in den lächerlichen und komischen Charakter' verlege. Als ob jede Parodie komisch sein müsse! Wir bezeichnen allerdings mitunter auch die Travestie ungenau mit jenem Wort; in genauem Ausdruck können und sollen wir beide Begriffe sondern. Sie beziehen sich natürlich ursprünglich nur auf die Dichtung. Die Parodie behält die äussere Form eines Werkes bei, ändert aber den Inhalt, die Travestie giebt denselben Inhalt in komischer Form. Die Travestie ist immer komisch, die Parodie kann es sein. Wollen wir die beiden Begriffe auf die Kunst anwenden, so ist dies nicht ohne eine kleine Umdeutung möglich, aber offenbar werden wir mit Fug und Recht eine Darstellung, welche in der äusseren Form Apollo und Marsyas, in Wahrheit Eroten zeigt (Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 91, 1), eine Parodie nennen so gut wie den von Affen dargestellten Auszug des Aeneas (Helbig, Wandgemälde 1380). Wollte man das Wort Travestie auf die Kunst anwenden, so könnte man damit nur die burleske Darstellung ernsterer Begebenheiten bezeichnen. Panofka's Aufsatz Parodieen und Karikaturen (Abhandlungen der Berliner Akademie 1851 S. 1) nützt in dieser Frage nichts.

Otto Jahn ist bei seiner Besprechung der Psyche (Arch. Beiträge S. 128) von den ältesten Darstellungen der menschlichen Seele, den kleinen, geflügelten oder ungeflügelten *εἴδωλα* ausgegangen, die wir auf Vasenbildern finden, und darin sind ihm die meisten gefolgt. Aber ich meine, es liegt auf der Hand, dass diese Schatten verstorbener Menschen, die nach homerischer Vorstellung umherflattern, wesenlos und luftig, nichts zu thun haben mit jener Darstellung der von Eros geliebten Seele. Hier ist weder eine begriffliche Entwicklung der einen Gestalt aus der andern möglich, noch eine formale. Jene Schatten und die Geliebte des Eros haben nichts gemein als etwa den Namen; erst in viel späterer Zeit hat die Gespielin des Eros auch zur Bezeichnung der vom Körper geschiedenen menschlichen Seele dienen müssen. Aus jenen flatternden *εἴδωλα* entwickeln sich die würdigeren Bilder der Schatten wie das *εἴδωλον Αἰήτου* (Millin, *Tombeaux de Canosa* Taf. 7), welche die ehemalige Gestalt des Menschen wiedergeben, und nur irgendwie die Schattenhaftigkeit seines Wesens anzudeuten versuchen; für unsere Psyche ist ein eigener Ursprung anzunehmen[16]). Es lag nahe, den

[16]) Dass man die Seele auch als Vogel mit Menschenkopf oder einfach als Vogel dargestellt habe, wie noch Collignon (*Revue archéologique N. S.* XXX 1875 S. 203. *Mythe de Psyché* S. 298) meint, ist eine höchst problematische Annahme; vgl. O. Jahn, Arch. Beiträge S. 137, 66. Das Epigramm Anth.

Gott der Liebe selbst in Liebesverhältnissen darzustellen und ihm eine Genossin zu geben, damit doch nicht einzig er allein sei. Die Entstehung dieses weiblichen Gegenstückes zu Eros wird sich kaum in der Litteratur vollzogen haben; es scheint fast ein Bedürfniss der künstlerischen Ausdrucksweise, dem dadurch genügt wurde. Es war die Kunst, welche den weiblichen Kentauren schuf, welche zum Pan die Paniske gesellte[17]), die Kunst hat auch zu Eros dieses gleich ihm geflügelte Mädchen gefügt, von dem die Litteratur schweigt. Nach Vorbildern brauchte sie nicht lange zu suchen: die geflügelte Iris und Nike boten sich von selbst dar, nur musste ihr Alter dem des Knaben Eros angenähert werden. So schuf die Kunst das geflügelte Mädchen, das wir jetzt Psyche nennen. Wann dies geschehen, vermögen wir nicht mit Sicherheit zu sagen, doch führen die Analogien auf's vierte Jahrhundert. Auch den Namen, welchen man dem Mädchen zuerst beigelegt, wissen wir nicht. Wie es gestaltet war, zeigt uns unsere Bronce[18]), die wir als seine älteste erhaltene Darstellung ansehen müssen. Eine genaue Datirung derselben ist freilich nicht möglich, doch wird man sie kaum für jünger halten können als den Anfang des dritten Jahrhunderts.

Wir besitzen eine unverhältnissmässig grosse Reihe von Denkmälern, die Eros und Psyche in traulichem Zusammensein zeigen, Stephani hat S. 160 deren fünfundneunzig aufgeführt, und auch wenn wir die unsicheren Beispiele[19]) ausscheiden, wird die Zahl sich doch mindestens auf dieser Höhe halten, da weitere Exemplare neu hinzugekommen sind (z. B. durch Matz-Duhn), und wir auch die hinzufügen müssen, welche die beiden Gestalten neben einander stehend, nicht gerade sich umarmend zeigen, und die Stephani (S. 182) vergeblich auszusondern versucht hat, denn beide Darstellungen gehen zu oft in einander über. Leider steht der Werth der Denkmäler in keinem Verhältniss zu ihrer Zahl; die meisten entstammen römischen Sarkophagen und Grabmälern und ihre Zusammenstellung hat eigentlich nur statistisches Interesse. Sie erscheinen durchgehends als etwas leere und ungeschickte Nachklänge jener berühmten Gruppe vom Capitol. Man darf kühn behaupten, dass diese mit ihren Repliken uns die vollendetste Darstellung von Eros und Psyche — die Richtigkeit dieser Benennung vorausgesetzt — bietet, und es läge nahe, in ihrem Original jene erste Schöpfung der Kunst zu suchen, aus welcher die ganze Vorstellung von Psyche herzuleiten ist.

Brizio hat *Bullettino* 1874 S. 7 den Versuch gemacht, die Gruppe auf den jüngeren Kephisodot zurückzuführen, ohne zwingende Gründe. Gern wird man, zumal in dem Eros, jene Freude an weich geführten, sanft bewegten Umrissen wiedererkennen, die in Praxiteles gelebt haben muss, aber auch spätere Künstler konnten dies Ideal verfolgen. Der sichere Termin, welchen uns eine unter Caracalla in Serdike geprägte Münze (Stephani 86; abgebildet in Sallet's Zeitschrift für Numismatik VIII Taf. 1,26 vgl. dazu Riggauer S. 94) giebt, lehrt uns nichts neues. Werthvoller wäre schon die Bestätigung einer von Cavedoni *Annali* 1860 S. 289 gebrachten Notiz, nach welcher Denare der *gens Vibia* die etwa 86 v. Chr. geprägt sind, unsere Gruppe als Beizeichen hätten. Leider vermag ich so wenig wie Riggauer (S. 95) einen solchen nachzuweisen, und bin gegen die Nachricht etwas skeptisch geworden,

Pal. VII 62 zeigt, dass die Deutung des Adlers auf die Seele Platons etwas ganz alleinstehendes ist; vgl. VII 161.

[17]) Vgl. die Zusammenstellung bei Heydemann, Terrakotten aus dem Museo nazionale zu Neapel S. 15.

[18]) Dieselbe ältere Gestalt der Psyche mit Vogelflügeln bieten uns ausser den pompejanischen Bildern besonders die unten genauer zu besprechende Terrakotte Sabouroff, die im Besitze von Lambros befindliche (Fröhner, *Terres cuites d'Asie mineure* Taf. 21), und eine dritte, die im *Compte-rendu* 1877 S. 5 (vgl. S. 166, 67) abgebildet ist. Es ist also keine Spielerei, welche Psyche diese Flügel gab, wie Stephani S. 147 meint. Nachdem man sich gewöhnt hatte, bei Psyche beide Arten von Flügeln ohne Unterschied zu verwenden, war es allerdings fast selbstverständlich, auch Eros an dieser Mannigfaltigkeit Theil nehmen zu lassen.

[19]) Besonders 73. 74, aber auch 66 und 68. Das 'Fragment' aus Durand's Sammlung (70) ist vollständig und zum Anheften an eine Unterlage bestimmt; es zeigt den Oberkörper eines Mädchens, das sich zurückbeugt, um sich von einem hinter ihm erscheinenden Jüngling küssen zu lassen. Es schliesst sich also den anderen Monumenten nur sehr lose an, zumal jede Spur von Beflügelung fehlt; vgl. Kekulé, Die antiken Terrakotten II Taf. 49, 2.

da ich an mir selbst erfahren habe, wie leicht auf geringeren Exemplaren der ganz gewöhnliche Kranz eine täuschende Aehnlichkeit mit der fraglichen Gruppe bieten kann. Bessere Dienste leistet uns eine Terrakottagruppe aus Ephesos, etwa dem zweiten Jahrhundert angehörig, die Furtwängler, Sammlung Sabouroff II Taf. 135 veröffentlicht hat[20]). Sie ist unmöglich ohne Beziehung mit der capitolinischen Gruppe zu denken, dazu ist die Uebereinstimmung in den Einzelheiten der Gewandung, Stellung und Armhaltung viel zu gross. Aber obwohl Eros und Psyche sich hier eng umschlungen halten, küssen sie sich doch nicht, sondern blicken beide geradeaus. Furtwängler glaubt hierin eine besondere Feinheit erblicken zu dürfen: noch trenne ein ungewiss zögerndes Gefühl die Beiden von der höchsten Seligkeit des Kusses, und während Eros mit schmeichelnder Hand ihr Gesicht dem seinen zu nähern suche, wende sie sich sträubend ab. Die Darstellung des Kusses selbst dagegen scheint ihm eine Steigerung in's Affektvolle, die den Reiz natürlicher Einfalt und zurückhaltender Unschuld aufgegeben habe. Ich vermag nicht, mich diesem Urtheil anzuschliessen. Etwas Zögerndes und Zurückhaltendes liegt deutlich und schön in der capitolinischen Gruppe ausgesprochen, besonders in der Stellung des Eros; man spürt in jeder Bewegung den Zwang der Leidenschaft, welche alle Scheu und alles Zögern überwältigt. Wenn aber Psyche den Geliebten so innig umschlingt, was soll da ein scheues Abwenden des Kopfes? Das wäre keine zurückhaltende Unschuld, das wäre berechnete Sprödigkeit. Auch würde Eros natürlicher Weise doch sein Gesicht zu Psyche wenden müssen, wenn er sie küssen will. Ich kann demnach in der Haltung der Köpfe nur ein Ungeschick des Formers sehen, dem eine genaue Nachahmung der capitolinischen Gruppe allerdings schwer geworden sein würde. Auch die veränderte Haltung der rechten Hand der Psyche wie der linken des Eros, mit denen im Original jeder den Kopf des andern an sich drückte, stammt daher. Es ist nicht wahrscheinlich, dass die charakteristischen Bewegungen der Gruppe vom Capitol schon vorhanden gewesen seien, ehe diese selbst ihnen den wahren Sinn verlieh, ich muss darum annehmen, dass ihr Original schon im zweiten Jahrhundert nicht nur existirte sondern sogar nachgeahmt wurde, und eine dieser Nachahmungen ist die Terrakotte aus Ephesos.

Aber wie haben wir uns jenes Original zu denken? Ich kenne in Zeichnungen[21]) oder Original acht Wiederholungen jener Gruppe, zwei in Beschreibungen, eine elfte ist verschollen[22]). Von diesen sind die Gruppe vom Capitol, die in der Sammlung Hope (Michaelis, *Ancient marbles* S. 287, 22) und die beiden in Dresden (Hettner, Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4] S. 103, 185. 75, 76) ziemlich genaue Copien desselben Originales, und sämmtlich ohne Beflügelung[23]). Am nächsten steht diesen das Exemplar in Florenz (Dütschke, Bildwerke in Oberitalien III 508), das sich besonders durch die Umkehrung der Composition und die hier zuerst angebrachten Flügel unterscheidet. Allen diesen Wiederholungen gemeinsam ist die kunstvolle und ausdrucksvolle Gruppirung, die wir natürlich ebenso bei ihrem Original voraussetzen müssen. Die anderen Repliken haben diese durchdachte Anordnung und damit einen grossen Theil der Schönheit aufgegeben. Hierher gehören zunächst zwei Exemplare, die beide nicht veröffentlicht sind, eines in Berlin, das andere im Museum Torlonia (P. E. Visconti, *Museo Torlonia* S. 92, 174), ersteres ist mir im Original, letzteres durch eine Skizze F. Dümmler's bekannt[24]). Eros

[20]) Abgesehen von dieser ist das älteste sicher datirbare Monument die kleine Gruppe aus Pompeji bei Kekulé, Die antiken Terrakotten I Taf. 43, 3 wozu die Bemerkungen Rohden's S. 54 zu vergleichen sind.

[21]) Zur Uebersicht bequem ist die Zusammenstellung in Clarac's *Musée de sculpture* IV Taf. 652. 653.

[22]) Bracci, *Memorie degli incisori* II S. 251. Stephani 7. Es wäre dagegen ein wunderbarer Zufall, wenn die beiden von Bracci als nach England verkauft genannten Gruppen nicht mit denen in Sammlung Hope und Lansdowne identisch wären. — Der von Milchhöfer, Athenische Mittheilungen IV S. 126, 4 beschriebene Rest unserer Gruppe ist zu unbedeutend, um besondere Aufmerksamkeit zu verdienen.

[23]) Der zweiten Dresdener Gruppe hatte man Flügel angesetzt, die jetzt wieder entfernt sind; auch die etwas abweichende Stellung der Psyche ist Folge der Ergänzung.

[24]) Als ergänzt bezeichnet er beide Köpfe mit den daran liegenden Händen, auch den rechten Unterarm der Psyche, den

und Psyche stehen sich etwas steif gegenüber, so dass der Beschauer sie im Profil sieht; Eros links stehend, ruht auf dem rechten Beine, seine Rechte liegt auf Psyches Schulter, ihre Linke an seiner rechten Seite; mit den beiden vom Beschauer abgewandten Händen fasst jeder den Hinterkopf des anderen, doch küssen sie sich nicht, vielmehr sind die Gesichter noch ziemlich weit von einander getrennt: ein recht ungeschicktes Motiv. Der einzige grössere Unterschied zwischen beiden Gruppen, die sonst sogar bis auf die Stütze an Eros' rechtem Bein übereinstimmen, scheint die Stellung von dessen linkem Bein zu sein, das in der Berliner Gruppe über das andere geschlagen, in der römischen einfach vorgesetzt ist; da aber im ersteren Fall die Unterschenkel ergänzt sind, so wird hierin wohl die Gruppe Torlonia für uns massgebend sein können[25]). Die Beflügelung ist in beiden Fällen sicher. Offenbar sind diese decorativen Arbeiten nicht mehr als freie Gruppen gedacht, ihre ganze Anlage zwingt, sie vor einer Wand aufzustellen und sie mehr als Relief wirken zu lassen. Jede andere als die reine Vorderansicht ist ungeschickt. Noch geringer an Kunst und noch etwas ärmlicher in der gesammten Anlage ist das Exemplar aus Argos (*Revue archéologique N. S.* XXX 1875 Taf. 22), doch scheinen die Abweichungen mehr Ungeschick als Ueberlegung zu verrathen; im Ganzen würde dies Exemplar sich den eben besprochenen anschliessen, wie auch das Bruchstück in Venedig (Dütschke, Bildwerke in Oberitalien V 198) hierher gehören möchte. Ueber die Gruppe in Hannover (Stephani S. 160, 6) lässt sich nichts Sicheres sagen, als dass sie die gewöhnliche Beflügelung zeigt und von geringem Werthe ist.

Von den acht Wiederholungen der Gruppe also, die wir in Betracht ziehen können, ist nur eine, die florentinische, bei genauerem Festhalten der Composition mit Flügeln versehen[26]), die drei letztgenannten weichen zu sehr vom Original ab, um eine Entscheidung zu bringen. Für das Original dürfen wir danach kaum die Flügel voraussetzen, um so weniger als diese offenbar einen grossen Theil des Reizes, den die Composition durch den vornehmen, geschlossenen Umriss ausübt, zerstören und zerstören müssen. Daraus ergiebt sich zunächst, dass wir in dem Original dieser Gruppe nicht die erste Schöpfung der Psyche annehmen dürfen, denn diese konnte der Flügel nicht entbehren; und da doch auch unsere Bronce nicht für dies einflussreiche Kunstwerk gelten darf, sie auch nicht von der Gruppe abhängen kann, da ja ihre ganze Anlage die Flügel voraussetzt, so werden wir auf eine allen diesen vorausliegende Schöpfung geführt, von der die Kunst diesen fruchtbaren Gedanken empfing. Man könnte allerhand Gründe dafür anführen, dass es ein Gemälde gewesen sei; wir werden besser thun, uns mit unserer Unkenntniss zu begnügen.

Steht nun aber — und dies ist der zweite Punkt — für das Original der Gruppe der Mangel von Flügeln fest, so scheint auch die Deutung auf Eros und Psyche hinfällig zu werden. Ich gestehe, dass ein zwingender Grund für dieselbe fehlt, aber meine doch, dass sie einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit beanspruchen darf. Denn welchen Knaben und welches Mädchen sollen wir sonst in der Gruppe erkennen? Beliebige, namenlose? Dagegen spricht doch die Tracht der Psyche. Und das Alterthum hat sicher in jener Grup e recht früh schon jenes vorbildliche Liebespaar erkannt, das zeigt die Terrakotte Sabouroff, das zeigen die Repliken mit Flügeln, besonders die in Florenz, das scheint auch die Gruppe Lansdowne zu zeigen, deren Deutung nicht zu bezweifeln ist (Michaelis, *Ancient marbles* S. 456, 70) und deren Eros wenigstens unserer Gruppe entlehnt ist. Dass die zahlreichen Sarkophage mit ihrer ständig wiederkehrenden Gruppe diese Deutung unterstützen, braucht kaum bemerkt zu werden.

Ich glaube also diese Entwicklung annehmen

rechten aus zwei Stücken bestehenden Arm des Eros, sowie seinen linken Flügel. Unter den Knieen ist die Gruppe gebrochen, doch scheint hier nur Altes wieder zusammengesetzt, ebenso wie am rechten Flügel des Eros.

25) Dieselbe Form der Gruppe bietet die Münze von Serdike, und auch die mannigfach wechselnden Gruppen der Sarkophage scheinen von dieser Gestaltung ausgegangen zu sein.

26) Auch die oben Anm. 20 genannte Terrakotte aus Pompeji entbehrt der Flügel.

zu müssen: zu Eros gesellte die Kunst ein gleich ihm mit Vogelflügeln begabtes Mädchen, sein weibliches Gegenbild; ob ihr gleich anfangs der Name Psyche beigelegt wurde ist ungewiss, ja unwahrscheinlich, aber im dritten Jahrhundert bereits scheint ihr dieser Name und in Folge davon mit spielender Anlehnung an die Bezeichnung des Falters, ψυχή, auch die Beflügelung des Schmetterlings gegeben zu sein, die dann immer allgemeiner beliebt wurde. Ob die Darstellung der Seele als Schmetterling diesem selben etymologischen Wortspiel seine Entstehung verdankt oder aus der fertigen Vorstellung der Psyche sich entwickelt hat, ist kaum zu entscheiden, doch macht die Verbindung, in welcher der Schmetterling zu Eros steht, das letztere wahrscheinlich. Auch dies Bild hat dann später die Kunst ergriffen, um die menschliche Seele ganz ohne Beziehung auf Eros auszudrücken.

II.

Unter den vielen Wiederholungen des sich umarmenden und küssenden Paares Eros und Psyche findet sich auch eine ziemliche Anzahl geschnittener Steine. Leider ist hier die der modernen Fälschungen wegen bei Gemmen überhaupt herrschende Unsicherheit besonders gross, da bei den modernen Künstlern die Gruppe sehr beliebt gewesen sein muss; als Beispiel statt aller anderen mag die Gemme mit der Inschrift ΦΗΛΙΞ dienen, in der man schon lange ein Werk des Felix Barnabi erkannt hat[27]), die aber doch noch von Collignon *Mythe de Psyché* S. 391, 83 unbedenklich benutzt ist. Stephani hat in sein Verzeichniss deshalb nur zehn Steine aufgenommen; vgl. *Compte-rendu* 1877 S. 168, 76—85. Unter diesen Umständen wird die folgende Vermehrung unserer Denkmäler besonders angenehm sein. Die hier in doppelter Grösse des Originales abgebildete Gemme hat Ludwig Otto im September 1875 in Bari gezeichnet, als sie dem dortigen *Museo municipale* zum Kauf angeboten wurde; ich verdanke die Zeichnung



der Freundlichkeit Reinhard Kekulé's. Der Stein, ein Karneol, hat unten rechts eine Beschädigung erlitten, wie die Abbildung zeigt. An seiner Echtheit ist Zweifel nicht möglich: er befand sich an dem Theil einer mittelalterlichen Armatur, deren Schmuck er mit anderen Gemmen gebildet hatte, doch war eine Anzahl derselben bereits ausgebrochen. Wo sich der Stein jetzt befindet, weiss ich nicht. Die Gemme bedarf keiner Erklärung; die Anmuth ihrer Composition ist ebenso offenbar, wie dass sie nicht in nahe Beziehung zu der gewöhnlichen Gruppe gesetzt werden darf, deren Grundgedanken sie frei und eigenartig gestaltet darbietet.

III.

Ein Gegenstück zu der von Eros gefesselten und hart gepeinigten Psyche bildet der gebundene Eros. Die Darstellung ist sehr beliebt gewesen: wir finden sie in Statuen, geschnittenen Steinen und Epigrammen; über die genauere Deutung kann Zweifel herrschen. O. Jahn hat in den Leipziger Berichten 1851 S. 153, besonders gestützt auf einen nur in der Zeichnung des Pighius erhaltenen, von ihm dort Taf. 5 bekannt gemachten Sarkophag, die Auffassung durchgeführt, dass die gequälte Psyche sich hier ihres Peinigers zu bemeistern gewusst und ihn so unschädlich gemacht habe. Dagegen hat Stephani *Compte-rendu* 1877 S. 125. 185 darzulegen gesucht, diese Deutung verstosse gegen alle Logik, da wohl die Seele von der Liebe, aber nie die Liebe von der Seele Schmerzen erfahren könne, und wir demgemäss anzunehmen hätten,

[27]) Vgl. Köhler, Gesammelte Schriften III S. 289. Raspe, *A descriptive catalogue of ancient and modern engraved gems* S. 417, 7181 Taf. 43. Stephani, *Compte-rendu* 1877 S. 168,2.

Eros sei von Aphrodite oder Nemesis gefesselt, und Psyche, wenn sie überhaupt dargestellt sei, wünsche ihn zu befreien. Auf diese verstandesmässige Erörterung würde ich nicht viel geben: die Vorstellung, dass Eros von Psyche gefesselt wird, ist um nichts unlogischer als die, dass ihm dasselbe von einem Menschen widerfährt, und doch hat Meleagros (Anth. Pal. V 179) gedichtet

ἦ γάρ σευ τὰ ποδηγὰ πόθων ὠκύπτερα κόψας,
χαλκόδετον σφίγξω σοῖς περὶ ποσσὶ πέδην.

Uebrigens ist Stephani's Deutung nicht neu; schon Winckelmann erkannte auf den Gemmen 852—54 der Sammlung Stosch Eros gefesselt von Aphrodite; seine Meinung allerdings, dass dies die Strafe für Eros' Liebe zu Psyche sei, stammt noch aus Apuleius. Richtiger hat deshalb Böttiger (Ideen zur Kunst-Mythologie II S. 474) diese letztere Beziehung aufgegeben, spricht es aber deutlich aus, dass Psyche den Eros zu befreien wünsche. Die bis jetzt bekannten Denkmäler gestatten keine sichere Entscheidung; wir können es dem gefesselten Eros nicht ansehen, wer ihn gefesselt, ebenso wenig wie der bei ihm stehenden Psyche, ob sie die Bande lösen oder schürzen will, und was ein an der Säule, an die Eros gebunden ist, hinaufkriechender Schmetterling bedeuten soll, ist erst recht nicht zu sagen; vielleicht ist er mehr als Symbol denn als Darstellung der Psyche gemeint. Die einzige grössere Darstellung ist der Sarkophag, auf dem Jahn die Fesselung des Eros und die Vernichtung seiner Waffen durch zwei Psychen erkannte, während Stephani S. 185 das genaue Gegentheil behauptet. Ob Eros gefesselt oder gelöst werde, ist schwer zu entscheiden, die Zeichnung würde für das letztere sprechen; aber dass die zweite Psyche nicht im Begriff stehe, Eros seine Waffen zurückzugeben, dass hier ein dem Eros feindlicher Akt vorgenommen werde, ist aus der deutlich dargestellten Angst und Entrüstung seiner Genossen klar. Können wir also überhaupt diese Zeichnung benutzen, so müssen wir sie nach Jahn als Rache der Psyche an Eros erklären; dass ich diese Auffassung durchaus für möglich halten muss, ist bereits gesagt.

Aber auch die entgegengesetzte Auffassung ist in Kunstwerken zum Ausdruck gekommen, das lehrt uns die hier nach einer Zeichnung Max Lübke's



zum ersten Mal abgebildete Marmorgruppe, die sich seit 1873 im Berliner Museum befindet. Sie ist in Aphrodisias gefunden, ergänzt ist nur ein Theil der Unterschenkel des Knaben, doch ist die Stellung vollkommen sicher. Eros steht mit gefesselten Händen greinend da, der Ausdruck seines Gesichtes ist bis zur Karikatur drastisch. Mitleidig ist Psyche hinter ihn getreten, mit der Linken fasst sie seinen linken Oberarm; die Rechte, mit welcher sie das Ende der Fessel hält, legt sie auf seine rechte Schulter. Das Mitgefühl des Mädchens ist deutlich genug ausgedrückt; den kleinen Gefangenen zu befreien scheint ihr nicht möglich, da versucht sie wenigstens ihn zu trösten. Die Arbeit der Gruppe ist flüchtig und gering, die Erfindung weist auf ein besseres Vorbild hin. Der Gegensatz zwischen dem heulenden Buben und dem mitleidig dreinschauenden Mädchen ist offenbar beabsichtigt und mit sichtlichem Humor, wenn auch mit einiger Uebertreibung ausgeführt.

Dass wir trotz des Mangels von Flügeln das Paar Eros und Psyche nennen müssen, ist über allen Zweifel erhaben. Der Eros entspricht ganz

genau den anderen Darstellungen des gefesselten Liebesgottes (Leipziger Berichte 1851 S. 163), und wenn auch diese formale Uebereinstimmung die Deutung nicht sichern könnte, so ist sie ihr doch immerhin günstig. Sicher ist die Deutung schon deshalb, weil die Annahme gewöhnlicher Kinder — und etwas Anderes bliebe uns doch in keinem Falle übrig — eine ganz unverständliche Gruppe ergäbe. Was ein gefesselter Knabe und ein mitleidig daneben stehendes Mädchen sollen, wenn es nicht eben Eros und Psyche sind, ist nicht abzusehen.

Und so hätten wir also in dieser kleinen Gruppe zum ersten Male deutlich den Gedanken ausgesprochen, dass Eros von einer fremden Macht gefesselt ist, und dass Psyche trotz ihres Mitgefühls ihn nicht zu befreien vermag. Aber ob dieser Gedanke darum nun in allen Kunstwerken liegt, die den gebundenen Eros zeigen, ist zweifelhaft; der Sarkophag des Pighius enthält einen ganz anderen, und zwischen diesen beiden Auffassungen bei den einzelnen, undeutlichen Werken zu entscheiden, wird kaum möglich sein. Wir werden uns begnügen müssen, die Möglichkeit beider einzugestehen.

Berlin, im Januar 1884. PAUL WOLTERS.

DREI BRONZEN.

(Tafel 2.)

Bei meiner Anwesenheit in London im Jahre 1877 liess ich durch Mr. Webb unter Anderem zwei Bronzen des britischen Museums zeichnen, die mir in hervorragendem Maasse die Aufmerksamkeit zu verdienen schienen. Gründe, die ausser mir liegen, haben bis jetzt die Publication der Zeichnungen verhindert, und so hat es sich gefügt, dass wenigstens für eine der beiden, No. 1, die Priorität uns genommen ist; sie findet sich, wenn man von der schon früheren Veröffentlichung in der 9. Ausg. der *Encyclop. Britan.* s. v. *Archaeology* absieht, die wegen ihrer Kleinheit kaum mitzählen darf, bei Murray *history of greek sculpture* II S. 345 und bei L. M. Mitchell *history of ancient sculpture* S. 529 (*Selections* pl. 12) publicirt und besprochen. Indess wird unsre mit drei lithographischen Platten vortrefflich hergestellte Abbildung, wenn sie gleich spät kommt, doch nicht ohne Nutzen sein; denn sie verdient vor den beiden oben citirten offenbar den Vorzug. Die Bronze soll in Tarent gefunden sein, doch wird an der Genauigkeit dieser Angabe gezweifelt. Man sieht einen halb sitzenden Jüngling, dessen Schenkel von Gewand umkleidet sind; er hat den Oberkörper etwas nach vorn und zugleich nach dem linken Arm hin gebeugt; das noch etwas stärker nach vorn geneigte Haupt folgt im Allgemeinen in seiner Richtung derjenigen des Oberkörpers; die Augen scheinen über die rechte Hand fort nach einem etwas ferneren Punkte zu blicken. Das Haar ist kurz und kraus, wie bei einem im Gymnasion heimischen Jüngling üblich; auch die Bildung des Körpers, die schwellenden Muskeln der Arme verrathen tüchtige gymnastische Bildung. Der rechte Arm ist nach unten mit leichter Biegung ausgestreckt; die Hand ist leider abgebrochen, doch ergiebt sich mit Sicherheit aus der Gestaltung der Muskeln, dass der Daumen zur Hüfte gewandt war. Eine noch schwerere Beschädigung hat der linke Arm erlitten, er ist bis auf den Schulteransatz verloren gegangen; doch lässt die Haltung der Figur die ursprüngliche Richtung mit Wahrscheinlichkeit vermuthen: der Arm war zunächst senkrecht nach unten gerichtet, um dann vom Ellenbogen an sich über den Leib zu strecken. Der rechte Fuss tritt mit der ganzen Sohle auf einen nach vorn sich etwas senkenden Terrainausschnitt, während der linke nur auf den Zehen ruht; dadurch wird das linke Bein etwas stärker gekrümmt, so dass der Schenkel mit dem unteren Theil einen Winkel von wenig über 90 Grad bildet.

Zu beiden Seiten der Beine ist das Gewand mit je einem kleinen Loch versehen, ein deutlicher Beweis dafür, dass die Figur einst an irgend einem Gegenstande befestigt war; dasselbe lässt auch die Hinterseite erkennen, denn während der obere Theil frei ausgearbeitet (gegossen) ist, zeigt die untere Partie, soweit der Körper vom Gewand bedeckt ist, eine deutliche Ansatzfläche. Die Kleinheit und die Zahl der Löcher zwingt uns anzunehmen, dass die Figur an einem bronzenen Hintergrund ansass, so dass die Löthung zur Erreichung einer sicheren Verbindung mithelfen konnte; auch musste die Fläche leicht gekrümmt sein, wie die ganze Anordnung der Figur beweist, und für die Füsse musste ein schräg nach unten verlaufender Vorsprung vorhanden sein. Es leuchtet ein, dass danach die Annahme von L. Mitchell, es handele sich um die Verzierung eines Spiegeldeckels, hinfällig ist; die verhältnissmässig schwere Figur wäre auch als Verzierung einer so kleinen und dünnen Fläche wenig geeignet. Eine bestimmte Entscheidung, wenn sie überhaupt möglich ist, lässt sich nur angesichts des Originals treffen; nur um den Kreis zu bezeichnen, innerhalb dessen man meiner Ansicht nach suchen muss, bemerke ich, dass man an eine seitliche Anordnung neben dem Henkel eines Gefässes denken könnte. Natürlich müsste unserer Figur dann eine einigermassen symmetrisch angeordnete zweite auf der anderen Seite entsprochen haben; beider Füsse würden ungefähr an der Verbindungsstelle des Henkels mit dem Körper des Gefässes aufgesessen haben, wo es an einem entsprechenden Vorsprung nicht fehlt.

Dass unsere Bronze mit einer zweiten Figur zusammen gruppirt war, dafür lassen sich allerdings auch andere, aus dem Monument selbst genommene Gründe anführen. Die nach rechts (vom Beschauer aus) gedrängte Körperhaltung, die fast ein Ueberfallen nach dieser Seite hin befürchten lässt, die Abgeschlossenheit dieser selben Seite, die in zwei Biegungen, des linken Armes und Schenkels, endet, im Gegensatz zur andern, wo alles offen verläuft, ferner die Richtung des Kopfes, des Oberkörpers und der beiden Arme, ja selbst die nicht ganz klare Gewandpartie an der rechten Hüfte, alles weist darauf hin, dass unsere Figur links eine Ergänzung fand. Ein gleiches Resultat wie bei der Betrachtung der Linienführung erhält man auch, wenn man die Bedeutung der Figur ins Auge fasst.

Der Jüngling ist halb stehend, halb sitzend, oder vielmehr sich anlehnend gebildet, eine Stellung, welche besondere körperliche Anstrengung (man könnte leicht an einen Diskuswerfer denken) ausschliesst. Auch die Haltung der Füsse spricht gegen gewaltsame Bewegung; der fest aufgesetzte rechte Fuss genügt, um den Körper in der etwas unsicheren Stellung zu erhalten; der lose aufgesetzte linke dient nur dazu das Gleichgewicht herzustellen. Und doch zeigt die ganze Haltung des Jünglings höchste Erregung und Spannung, die weder in der Figur selbst noch auch in einem unbestimmten Etwas ausser ihr die Lösung findet, die aber sofort klar wird, wenn wir sie mit einer andern symmetrisch componirten zusammengestellt denken. Dass unmittelbare Berührung jedoch ausgeschlossen ist, brauche ich nicht noch besonders hervorzuheben.

Eine bestimmte Antwort auf die Frage, was die Bronze dargestellt habe, vermag ich nicht zu geben, doch will ich eine Vermuthung, die wenigstens die Sachlage erläutert. nicht zurückhalten. Es scheint mir, dass man bei unserer Figur und ihrem vorausgesetzten Gegenstück am besten an zwei Morraspieler denken könnte, die mit der einen Hand (hier der linken) nach der antiken Weise einen Stab gefasst halten, während sie die andere blitzschnell vorstrecken und zugleich die Zahl der ausgestreckten Finger zu errathen suchen. Die Haltung des ganzen Körpers, auch der Hände und Füsse, wäre damit völlig und zur Genüge erklärt, doch verhehle ich nicht, dass mir der Ausdruck des Gesichts etwas zu ruhig für ein derartiges alle Leidenschaften des Südländers erregendes Spiel scheint. Ich hebe deshalb nochmals hervor, dass meine Vermuthung mehr bezweckt, die Körperhaltung verständlich zu machen als das Räthsel endgültig zu lösen. Eine einigermassen mit unserer übereinstimmende antike Figur, die

man zur Vergleichung heranziehen könnte, ist mir nicht bekannt.

Die Bronze ist nicht nur gegenständlich, sondern auch stilistisch von hohem Interesse, und hat nach dieser Seite hin bei Murray sowohl wie bei L. Mitchell die verdiente Beachtung gefunden. Indessen ist das Urtheil beider nicht das gleiche; während die letztere Aehnlichkeit mit dem Hermes des Praxiteles findet[1]), zögert der erstere nicht, sie auf die Schule des Lysippos zurückzuführen[2]). Ich kann nicht umhin mich der letzteren Meinung anzuschliessen; auch mir scheint der Charakter peloponnesischer Kunstübung, speciell des Lysippos, in den Formen des Körpers deutlich ausgeprägt zu sein. Unzweifelhaft wohl gehört die Bronze erst der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts an; ihre Entstehung dürfte vor dem Apoxyomenos kaum wahrscheinlich sein. Das ist auch die Ansicht von A. Flasch, dem ich die Abbildung vorgelegt habe; ob jedoch die Arbeit aus einer peloponnesischen oder einer attischen Werkstatt stamme, das, meint er, lasse sich nicht feststellen. —

Unter No. 2 ist eine kreisförmige Platte abgebildet, die im British Museum als *Nereus with female deities* bezeichnet ist; sie stammt angeblich aus Macedonien. Wie der Rand erkennen lässt, war sie einst eingesetzt, so dass der äussere Rand unter der Einfassung verborgen war; die Grösse der drei Löcher, die zur Befestigung der Platte auf ihrer Unterlage dienten, lässt vermuthen, dass die letztere nicht aus Bronze, sondern aus einem andern Material, z. B. Holz oder Elfenbein, bestand. Es liegt am nächsten, an den Deckel einer runden Büchse zu denken (der weit vorgestreckte linke Ellenbogen des Gottes würde beim Oeffnen gleichsam als Handhabe haben dienen können), doch sind natürlich auch andere Verwendungen nicht ausgeschlossen. Das Relief, mit welchem die Platte verziert ist, gehört mit zu dem Reizendsten, was uns aus dem Alterthum erhalten ist. Man erblickt den Kopf und die Brust eines Seegottes, dessen Hinterkopf, wohl in Nachahmung des Gebrauchs der Seeleute, die auch heute noch durch wasserdichte Kapuzen sich gegen die überspritzende Fluth sichern, mit einer dicht anliegenden und bis zum Nacken hinabreichenden Kappe bedeckt ist. Das Gesicht ist von zahlreichen, nach der Art, wie sie sich selbst auf die Kappe auflegen, wohl als wasserschwer zu denkenden Locken umrahmt; der Schnurrbart und der Haaransatz unter der Unterlippe zeigen den Uebergang zur vegetabilischen Bildung, wie bei dem bekannten Kopfe des Museo Pio-Clementino; darunter fällt der Bart noch in langen Locken bis zur Mitte der Brust herab. Der Gott schaut mit weit geöffneten Augen in die Ferne; gleichsam sich selbst und seine nähere Umgebung vergessend, legt er die linke Hand an den Hals unter die Kapuze, so dass der Ellenbogen stark aus dem Grunde vorspringt; der rechte Arm ist nicht sichtbar. Die Gestalt ist von zwei Delphinen eingerahmt, die unten spielend mit dem Rachen einander fassen, während sie lustig ihre Schwänze über die Schultern des Gottes herüber hinter seinem Haupte emporschlagen lassen; auf den Delphinen haben weibliche Seegottheiten sich niedergelassen. Links sitzen zwei; die eine (e. f.) streckt das linke Bein vor und zieht das rechte etwas zurück, so dass das Gewand zwischen den Füssen sich etwas spannt, ihre Brust ist unverhüllt, indem das Gewand vom linken Arme aus sich hinter dem Rücken entlang zieht; auf ihrem Schoosse, bequem nach rechts gelagert, sitzt die zweite Nereide, von hinten sichtbar, bis auf das von der linken Schulter über den Rücken hin hängende Gewand ganz unbekleidet. Auf dem andern Delphin ruht, lässig nach links hingestreckt, eine dritte Nereide; sie hat das Gewand um ihren linken, auf den Delphin aufgestützten Arm geschlagen. Alle drei zeigen das Haar hinten in einen Knoten zusammengebunden; alle drei richten ihre Blicke auf das Gesicht des in das Weite schauenden Gottes; da dieser gar nicht wie-

[1]) *There is a near kinship to the features of Praxiteles' Hermes, but a greater slenderness of body, and a less massive build of face.*

[2]) *The length of the limbs and expression of the face are beyond all mistake, while the shape of the head is no less evidently that of the school of Polykleitos, with a tendency towards the rounder cranium of the Attic sculptors which Lysippos could hardly have escaped. But it is in the largeness of style, in the bodily forms and in the treatment of the drapery, that we are inclined to discover a characteristic of Lysippos.*

der gewillt scheint, aus den Fernen, wohin sein Blick schweift, zu seiner Umgebung zurückzukehren, zupft ihn die rechts gelagerte Nereide mit der rechten Hand an einer seiner Bartlocken, um seine Aufmerksamkeit zu erregen. Ein Bild voll gemüthlichen Humors, dem ich nichts Aehnliches an die Seite zu setzen wüsste. —

No. 3 ist die auf die Hälfte verkleinerte Abbildung einer Bronze des Edinburgher Museums nach einer Photographie, welche ich der Freundlichkeit des Herrn A. S. Murray verdanke. Ein, so viel ich mich erinnere, genau damit übereinstimmendes Exemplar findet sich im British Museum (*Bronze Room, case* D); es stammt aus der Sammlung Castellani; ein drittes Exemplar fand ich in Verona (Museo Civico), woher es stammt, war mir nicht möglich zu erfahren. Es ist eine gorgonenähnliche Maske mit Flügeln im Haar; neben den Flügeln kommen an Stelle der sonst üblichen Schlangenköpfe zwei andere Köpfe zum Vorschein, in denen man im British Museum offenbar Hundeköpfe erkennt (daher die Deutung auf Scylla), die aber in dem Edinburgher Exemplar, nach der Photographie zu urtheilen, durch den Hörneransatz und die ganze Gestaltung der Formen deutlich als Kalbsköpfe charakterisirt sind; inwieweit das Londoner Exemplar in Wirklichkeit davon abweicht, vermag ich nicht anzugeben. Unter dem Hals sind an Stelle der Schlangen Fischleiber mit Delphinschwänzen zusammengeknotet; da jedenfalls die oben hervorragenden Köpfe als an diesen Fischleibern ansitzend gedacht werden sollen, so sind demnach an Stelle der bei Gorgonen üblichen Schlangen hier Seekälber zur Einfassung des Gesichtes verwendet. Auf das Meer und seine Wellen deutet auch die Form der das Gesicht umkränzenden Locken, sie sind förmlich als Wellenornament stilisirt. Die Augen zeigen offene Augensterne, auch der Mund ist geöffnet; er erhält durch die herausgestreckte, in unserem Exemplar jedoch ausgebrochene Zunge ein schrecklicheres Aussehen. Besonders neben dem Munde zeigt die Epidermis den Uebergang zu vegetabilischer Gestaltung; bei der Darstellung von Seewesen scheinen derartige Umbildungen von den alten Künstlern fast regelmässig vorgenommen worden zu sein.

Es würde höchst interessant sein, die Um- und Weiterbildungen des Gorgonenhauptes, zu denen man besonders durch ornamentale Bedürfnisse genöthigt wurde, eingehend zu verfolgen; da eine derartige Untersuchung jedoch eine grosse Zahl von Abbildungen erforderlich machte, so begnüge ich mich hier nur kurz darauf hinzuweisen, dass die Zahl derselben sehr gross ist und dass sie für die mannigfachsten Götterwesen beliebt worden sind. Auch für Seewesen sind derartige Bildungen schon mehrfach bekannt; am meisten ähnelt wohl unserer Figur die von Brunn in den ***Mon. dell' Inst.*** VIII T. 12, 3 veröffentlichte und ***Annali*** 1864 S. 378 besprochene Bronze. Hier ist der Hinweis auf das Meer noch strenger durchgeführt, insofern als die Flügel flossenartig gestaltet sind und den Ohren die von Tritonen her bekannte Auszackung gegeben ist; hinter den Flügeln kommen die Schwänze zweier Delphine zum Vorschein, welche unter dem Kinn sich mit ihren Köpfen berühren; die Epidermis des Gesichtes ist in vegetabilische Bildungen aufgelöst; dazu hat der Künstler unter dem Kinn noch eine Muschel gefügt, und Muschel und Delphine durch einen seine Arme nach oben und seitwärts ausstreckenden Polypen vereinigt. Auch No. 10 derselben Tafel kann zur Vergleichung herangezogen werden (ein Delphin hält im Rachen einen mit Blättern rings umsäumten Kopf); wie hier wird ein derartiger Kopf gerade oft verwendet, um einen Henkel am Bauche des Gefässes zu befestigen, vgl. auch ***Mus. Borb.*** XIII T. 27, V T. 43. Overbeck Pompeji 4. Aufl. 619, Fig. 316, c. (Dieser Kopf ist noch dadurch besonders interessant, dass hier der Gorgonentypus, der durch die Schlangen bezeichnet wird, mit dem des Seewesens, der in den Delphinen zum Ausdruck kommt, vereinigt ist.) Für unsern Kopf ist natürlich eine derartige technische Verwendung ausgeschlossen; dagegen spricht einmal die Grösse der Bronze, vor allen Dingen aber die Aushöhlung der Augensterne und die Oeffnung des Mundes; denn dass derartige Eigenthümlichkeiten nicht zwecklos angebracht sind, bedarf keines Nachweises.

Sucht man für unsere Bronze nach Analogien, so wird man zunächst an eine Klasse von Monumenten erinnert, deren Hauptvertreter die sogenannte *bocca della verità* in S. Maria in Cosmedin ist. Sie sind mit Recht zuletzt von Helbig (*Bullett.* 1871 S. 22) als Abflussfiguren bezeichnet worden, aber eine solche Verwendung bei unserer Bronze vorauszusetzen hindert nicht sowohl ihr kleiner Maassstab, denn man könnte sie ja am Grunde eines entsprechenden Gefässes angebracht denken, als die ganze Gestaltung der Oberfläche: die Flüssigkeit würde, da die Löcher ziemlich hoch stehen, nicht völlig ablaufen können. Viel weniger noch kann man eine Ausflussfigur erkennen wollen, das verbietet die Zahl der Oeffnungen. Dagegen empfiehlt es sich, das Relief als Schmuck einer Lampe aufzufassen, wo die grössere Oeffnung des Mundes zum Eingiessen des Oels, die beiden kleineren zum Vorwärtsschieben des Dochtes benutzt werden konnten. Besonders spricht dafür eine von Beger nach Bellori *lucernae veterum* III Taf. 35 veröffentlichte Lampe; sie ist mit einem bärtigen, entschieden in die Reihe der Seedämonen gehörigen Kopfe verziert, der zwei Hörner trägt und zu dessen beiden Seiten je ein nicht genau zu bestimmender, einigermassen pferdeähnlicher Kopf vorspringt; vom Barte aus nach den beiden Lampenöffnungen ziehen sich zwei Delphine mit sichelähnlichem Schwanze. Auch hier sind die Augen und der Mund, ausserdem aber auch die beiden thierisch gebildeten Ohren zum Eingiessen des Oels durchlöchert. Ob für die hier publicirte Bronze und für ihr Londoner und Veroneser Seitenstück dieselbe Verwendung Statt gehabt hat, muss eine Untersuchung der betreffenden Stücke leicht ergeben.

Einen bestimmten Namen für das dargestellte Seewesen (Scylla heisst es in London; Brunn schlägt *Medusa del mare* vor) wage ich nicht anzugeben; je grösser die Freiheit und Willkür ist, mit welcher die Alten gerade bei solchen ornamental zu verwendenden Figuren verfahren sind, um so bedenklicher ist es für uns, durch bestimmte Namengebung den Kreis, innerhalb dessen sie liegen, zu verengen.

Vor den ähnlichen Figuren, die ich anführen konnte, scheint mir übrigens der hier veröffentlichte Typus vermöge der Einfachheit der Anlage und der Grossartigkeit seiner Linien entschieden den Vorrang zu verdienen; seine Erfindung geht ohne Zweifel in eine recht gute Zeit zurück.

R. Engelmann.

HERAKLES UND ALKYONEUS.

(Tafel 3. 4.)

Wir besitzen eine Anzahl Vasenbilder, sowohl der schwarzfigurigen als der rothfigurigen Technik, auf denen Herakles dargestellt ist, wie er, meist im Beisein der Athena oder des Hermes, mit gezückter Waffe auf einen am Boden liegenden Riesen losgeht, über welchem sich öfters, sei es kauernd sei es schwebend, eine kleine Flügelfigur befindet[1]).

Vergebens würden wir bei Dichtern und Mythographen nach dem Abenteuer suchen, das hier dargestellt sein könnte: manchen Riesen hat Herakles bewältigt, von keinem aber wird berichtet, dass er im Schlaf überrascht worden sei, wie das die Vasenbilder alle mehr oder weniger deutlich darstellen. Die Inschriften zweier Vasen scheinen das Räthsel zu lösen, indem sie uns den Namen des Riesen nennen, aber sie geben uns mit diesem Namen nur ein neues Räthsel auf: der Riese soll Alkyoneus sein[2]).

Alkyoneus war ein Gigant; die pseudo-apollodorische Bibliothek nennt ihn neben Porphyrion als den furchtbarsten Gegner der Götter in der Gigantomachie. Auch der Scholiast zur Hesiodischen Theogonie zählt ihn neben Enkelados, Porphyrion u. A. unter den Giganten auf, und derselben Ueberlieferung folgte Nonnos, da er in seiner Gigantomachie des Dionysos, die ganz nach dem Vorbild der altberühmten vielbesungenen Gigantomachie des Zeus gedichtet ist, dem Alkyoneus die erste Rolle gab[3]). Wie man betreffs des Schauplatzes der Gigantenschlacht, in späterer Zeit wenigstens, schwankte zwischen den phlegraiischen Feldern von Pallene und denen Campaniens, so war auch Alkyoneus sowohl hier wie dort zu Hause[4]).

Aber nicht zu jeder Zeit war die Sage vom Siege des Herakles über Alkyoneus mit dem Mythos von der Gigantomachie verflochten gewesen. Wie man von einem Kampfe des Zeus gegen Typhoeus, einem Kampfe gegen Aigaion-Briareus erzählte, ehe diese beiden Riesen als Theilnehmer an der Gigantomachie galten, so erzählte man auch von dem Siege des Herakles über Alkyoneus, ehe man diesen zum

[1]) Otto Jahn (Berichte der sächsischen Gesellschaft d. W. 1853 S. 135ff.) zählte acht Vasen auf: A. schwarzfigurige: 1) München 1180, abgebildet bei Jahn Taf. V 2. 2) Tischbein III 20, wiederholt bei Jahn Taf. VII 2. 3) Lekythos aus Nola, unpublicirt, vgl *Annali* V p. 311f. 4) British Museum 462, unpublicirt. B. rothfigurige: 1) München 401, abgebildet bei Jahn Taf. V 1. 2) München 605, abgebildet bei Jahn Taf. VII 1. 3) Museo Gregoriano II 16, wiederholt bei Jahn Taf. VIII 2. 4) Schale, einst beim Herzog von Luynes, unpublicirt, vgl. *Revue archéologique* 1844 II p. 655, 1. Stephani (*Parerga archaeologica* XV = *Mélanges gréco-romains* I S. 586ff.) fügte zwei Jahre später noch zwei schwarzfigurige hinzu: 5) Petersburg 2211, abgebildet *Antiquités du Bosphore Cimmérien* pl. 63a 1. 6) Petersburg 234, abgebildet in Stephani's Aufsatz S. 588. Seitdem sind, wenn mir nichts entgangen ist, noch folgende bekannt geworden: A. schwarzfigurige: 7) Amphora einst bei Campana (*Cataloghi* Cl. I Ser. IV ff. *Sala* A n. 17) jetzt in Paris, erwähnt im *Bullettino d. I.* 1859 p. 30, in ²/₃ der Originalgrösse abgebildet nach einer im Apparat des archäologischen Instituts befindlichen Zeichnung auf unserer Tafel 4. 8) Schale im Museum zu Corneto, beschrieben im *Bullettino d. I.* 1877 p. 61, 3, in ²/₃ der Originalgrösse abgebildet nach einer Zeichnung de Santis', die ich der gütigen Vermittlung Körte's verdanke, auf unserer Tafel 3. 9) Nicht ganz sicher ist, ob hierher gehört eine Amphora der Sammlung Lunghini in Sarteano, die im *Bullettino d. I.* 1859 p 30 mit folgenden Worten beschrieben wird: '*Molta analogia con questa* (nämlich der gleich zu nennenden rothfigurigen Vase derselben Sammlung) *offre la rappresentanza di un' anfora a fig. n. Ercole munito di gonnella e parazonio, avendo deposto la clava*(!) *e la faretra per terra, tien afferato pei capelli un uomo barbato, che cade supino, minacciato dalla clava* (!) *vibrata dall' eroe nella d. Una donna fugge ravvolgendosi coll' espressione di lamento*'. B. rothfigurige: 5) *Vaso a colonnette* der Sammlung Lunghini in Sarteano, beschrieben im *Bullettino d. I.* 1859 p.30.

[2]) Otto Jahn konnte sich nur auf die Schale des Philtias und Deiniades (B 1) berufen; aber auch auf der Amphora A 7 sind die Namen beigeschrieben: *Ἑραxλεο. Ἀλxυονεο.*

[3]) Im Gigantenverzeichniss des Hygin (p. 10 ed. Schmidt) hat Scheffer den Namen des Alkyoneus aus dem überlieferten *alemone* herstellen wollen, Muncker schrieb 'Alemon', Schmidt vermuthete 'Palaemon' oder 'Almops'. Jetzt könnte man auch an *Ἀλλήxτωρ* denken, wenn so der verstümmelte Gigantenname des pergamenischen Altars von Heydemann (Sechstes Hallisches Winckelmanns-Programm S. 11 n. 46) richtig ergänzt ist.

[4]) Vgl. Claudian, *de raptu Proserpinae* III 184f. Philostratos, *Heroïkos* p. 671 (II p. 140 ed. Kays. Lips.).

Genossen des Mimas und Enkelados und des Porphyrion machte. Wenn nicht alle, so doch die meisten Giganten gehören ursprünglich localen Sagen an und sind erst mit der Zeit, als die Dichter die Sage von der Gigantenschlacht immer mehr ausbauten, in diese übernommen worden. Bei den meisten ging dann die Kunde von ihrer ursprünglichen Bedeutung, die locale Sage, verloren: nur die Namen erinnern noch zuweilen an die Heimat dieses oder jenes Giganten[5]). Bei Alkyoneus ist uns die Localsage erhalten. Diese, sollte man meinen, würde mit der Tradition der Vasenbilder übereinstimmen. Aber das scheint keineswegs der Fall zu sein.

Pindar erzählt an zwei Stellen von dem Kampfe, den Herakles, mit seinem Waffengefährten Telamon von Troia zurückkehrend, gegen den berghohen Rinderhirten Alkyoneus bestand[6]). Die eine Stelle zwar könnte man mit der Darstellung der Vasenbilder vereinigen; denn da heisst es nur (Isthm. VI (V) 32ff.):

καὶ τὸν βουβόταν οὔρεϊ ἴσον
Φλέγραισιν εὑρὼν Ἀλκυονῆ σφετέρας οὐ φείσατο
χερσὶν βαρυφθόγγοιο νευρᾶς.

So könnte der Dichter sehr wohl von der Bewältigung eines Schlafenden sprechen. Aber an der anderen Stelle (Nem. IV 25ff.) sagt er ausdrücklich, Herakles habe den Alkyoneus überwunden

οὐ τετραορίας γε πρὶν δυώδεκα πέτρῳ
ἥρωάς τ' ἐπεμβεβαῶτας ἱπποδάμους ἕλεν
δὶς τόσους.

Wie soll man das mit dem heimlichen Ueberfall vereinigen? Auch abgesehen von der ausführlichen Erzählung des Kampfes, welche der Scholiast giebt, lässt sich von dem Felsen schleudernden zu dem schlafenden Alkyoneus schlechterdings kein Uebergang ersinnen; ebensowenig aber ist es denkbar, dass nach der den Vasenmalern vorliegenden Sage der Riese beim Nahen des Herakles erwachte und, sich aufraffend vom Schlafe, den Gegner angriff, der schon im Begriff war, den Pfeil von der Sehne zu schnellen. Es ist weder wahrscheinlich, dass es eine Sage gegeben habe, die so die beiden einander ausschliessenden Motive des heimlichen Ueberfalls und des Kampfes verbunden hätte, noch ist es glaublich, dass die Kunst, wenn es eine solche Sage gegeben hätte, gerade das vorübergehende und ganz bedeutungslose Motiv zur Darstellung gebracht haben würde[7]).

Otto Jahn hat, als er vor nunmehr dreissig Jahren die Alkyoneus-Vasenbilder besprach, sich begnügt zu constatiren, dass die bildende Kunst hier Traditionen gefolgt sei, die uns nur zufällig anderweit nicht überliefert seien (a. a. O. S. 137). Natür-

[5]) Ich denke hier an Pallaneus (Claudian, *Gig. lat.* 108ff.) und Mimas. Vielleicht gehört auch Akrathos hierher. Auf einem etruskischen Spiegel nämlich (Gerhard LXVIII) ist dem Gegner der Athena der Name AKPAOE beigeschrieben. Man hat den Giganten Akratos genannt, wie nach Pausanias I 2, 5 ein *δαίμων τῶν ἀμφὶ Διόνυσον* hiess; ich glaube eher, dass er *Ἀκράθως* hiess als Localgigant des Vorgebirges am Strymonischen Meerbusen (Strabon VII fr. 32 p. 330). Auch der Athos hatte ja seinen Giganten, wie Stephanos von Byzanz (u. *Ἄθως*) berichtet. Ueberhaupt dachte man sich diese Riesen besonders gern an stürmischen Vorgebirgen: deshalb wurden auch am Sigeïschen Vorgebirge Gigantengebeine gefunden (Philostratos *Her.* p. 669; II p. 138 ed. Kays. Lips.).

[6]) Auch in den Hymnen wird Pindar an der Stelle, wo er nach Quintilian VIII 6, 71 und Strabon VII fr. 58 (Bergk fr. 50f.) den Zug gegen Troia und die Meroper erwähnte, des Alkyoneus gedacht haben. Eine dieser Stellen hat der Scholiast zu Apollonios' Argonautika I 1289 im Auge. Schon Pindar nannte, wenn ihm wirklich das *fragmentum adespoton* 84 gehört, den Alkyoneus *Γιγάντων πρεσβύτατον*. Auf das von Pindar berührte Abenteuer beziehen sich vermuthlich auch die Stellen des Sidonius Apollinaris, an denen derselbe unter den Gegnern des Herakles auch den „*gigas*“ aufzählt: IX 92, XIII 11, XV 141.

[7]) Wenn auf einigen Vasenbildern (A 1, 5 und 6) der Riese im Erwachen dargestellt zu sein scheint, so könnte das lediglich auf Rechnung der Ungeschicklichkeit oder Flüchtigkeit des Malers zu setzen sein; aber es ist zu bemerken, dass gerade auf diesen Vasenbildern die Flügelfigur nicht fehlt, während umgekehrt da wo dieselbe fehlt, wie auf A 7, B 1 und 2, das Schlafen (trotz der offenen Augen bei B 2) sehr deutlich zum Ausdruck gebracht ist. Nur A 3 zeigt den Alkyoneus wach und in lebhafter Bewegung, ohne dass die Flügelfigur anwesend ist; aber dieses Gefäss, das in jeder Hinsicht aus der Reihe der übrigen herausfällt, ist sicherlich etruskisches Machwerk, das nur von ferne in einigen Zügen — man vergleiche z. B. den Kopf des Alkyoneus mit den Kentaurenköpfen *Annali d. I.* 1863 *tav.* E — an chalkidische Vasen erinnert. — Dass Jahn irrte, als er (a. a. O. S. 143f.) die Darstellung auf der Rückseite der einen Münchener Schale (B 2) und die auf einer s. f. Amphora des Museo Borbonico (abgebildet bei Jahn Tafel IX) auf den Alkyoneus-Mythos bezog und so auf die von den übrigen Vasenbildern dargestellte Scene noch einen Ringkampf folgen liess, hat bereits Stephani (a. a. O. S. 592 ff.) und neuerdings wieder Klein (Euphronios S. 53f) bemerkt.

lich verstand Jahn unter diesen Traditionen solche die „ausserhalb des Kreises der Künstler entstanden“ waren, d. h. eine andere Version des Mythos. Denn der Künstler, welcher diese Sage zuerst darstellte, konnte durchaus nicht, wie Stephani (a. a. O. S. 590) meint, 'einen solchen Zug' — nämlich das Motiv des heimlichen Ueberfalls — 'in seine Auffassung aufnehmen, ohne dass er ihn ausdrücklich überliefert fand'. Wo wäre je ein griechischer Künstler, sei es der grösste sei es der geringste, so willkürlich mit den überlieferten Mythen umgegangen dass er aus einem gewaltigen Kampfe einen heimlichen Ueberfall hätte machen können? Ein Dichter konnte wohl eine alte Sage umbilden, wie Pindar den Pelops-Mythos, Stesichoros die Helena-Sage, niemals ein Künstler, der vielmehr höchstens kleinere Züge ändern durfte, wenn er nicht darauf verzichten wollte, verstanden zu werden.

Aber die Sache liegt nicht so einfach. Pindar selbst scheint an den beiden in Rede stehenden Stellen nicht eine und dieselbe Tradition vor Augen gehabt zu haben. Denn so gut sich die erste derselben mit der Darstellung der Vasenbilder vereinigen lässt, so wenig gestattet sie uns meiner Ansicht nach, an einen gewaltigen Kampf zu denken, wie ihn die zweite Stelle schildert. Auch der Scholiast weiss nichts von einem solchen Kampfe.

Pindar selbst giebt uns, meine ich, des Räthsels Lösung. 'Den furchtbaren Alkyoneus', sagt er an jener Nemeen-Stelle, 'überwanden Telamon und Herakles vereint, nicht bevor er ihnen zwölf Viergespanne zerschmettert mit einem Felsblock und doppelt so viel reisige Helden;

ἀπειρομάχας ἐών κε φανείη
λόγον ὁ μὴ ξυνιείς· ἐπεὶ
ῥέζοντά τι καὶ παθεῖν ἔοικεν.

Was soll dieser Zusatz? *Ἐπεὶ ῥητῶς οὐκ ἐξήγγειλεν ὁ Πίνδαρος*, erklären die Scholien, *ὅτι ἐνικᾶτο ὁ Ἡρακλῆς, ἀλλ' ἀμφιβόλως αὐτὸ παρεδήλωσεν· ὁ μὴ συνιεὶς τοῦτο ὃ λέγω, φησὶν, ὅτι ὁ Ἡρακλῆς ἐλείφθη, ἄπειρος μάχης ἂν εἴη οὗτος.* In der That, nicht nur 'kampfesunkundig' wäre derjenige, welcher des Dichters Worte nicht so verstehen würde, auch ohne besonders aufmerksam gemacht zu werden. Man hat deshalb den Worten noch einen tieferen Sinn geben wollen: sie sollen andeuten, dass auch Timasarchos, der Held dieses Siegesliedes, erst nach einer Niederlage den Sieg errang. Das ist nicht wahrscheinlich, und warum sollte der Dichter, wenn es der Fall gewesen wäre, auf diese Niederlage anspielen? Ich glaube vielmehr, dass Pindar von der geläufigen Sage abwich, weil er den ruhmlosen Sieg über einen Schlafenden seines Helden unwürdig erachtete: *ἐπεὶ ῥέζοντά τι καὶ παθεῖν ἔοικεν.* Der allbekannte Mythos, welcher dem Pindar vorlag, und dem er auch an jener anderen Stelle folgt, war kein anderer als der, welcher auch der Darstellung der Vasenbilder zu Grunde liegt; zur Ehre seines Helden hat der Dichter aus dem unrühmlichen Ueberfall eines Schlafenden einen gewaltigen Kampf gemacht. Wohl musste er da den Hörer aufmerksam machen: *ἀπειρομάχας ἐών κε φανείη λόγον ὁ μὴ ξυνιείς.*

Es bleibt die Frage: hat Pindar diesen Kampf ganz erfunden, oder hat er damit nur eine weniger bekannte Sage ans Licht gezogen? Für letzteres könnte zu sprechen scheinen, dass der Scholiast von dem Kampfe ausführlicher zu erzählen weiss. Nur sieht diese Erzählung müssiger, aus den Worten des Dichters herausgesponnener Scholiastenerfindung zu ähnlich, soweit sie nicht einfache Umschreibung der Pindarischen Worte ist[8]). Einzig die Worte *καί φησι (φασι?) κεῖσθαι τὸν λίθον ἐν τῷ Ἰσθμῷ* könnten Vertrauen erwecken zu der Weisheit des Scholiasten. Wenn sie nur nicht eigens zu diesem Zweck hinzugefügt sind! Jedenfalls weiss Pindar von jenem Kunststück des Herakles nichts, so wenig als die Scholien zu der

[8]) *Οὗτος ὁ Ἀλκυονεὺς εἷς τῶν Γιγάντων λέγεται περὶ τὸν Ἰσθμὸν τῆς Κορίνθου* (soll heissen: *τῆς Παλλήνης*) *συμβεβηκέναι Ἡρακλεῖ, οὗ τὰς βοῦς Ἡρακλῆς ἐξ Ἐρυθείας παρήλαυνε καὶ τῆς μάχης αὕτη αἰτία ἐγένετο τῇ βουλῇ τοῦ Διός· πολέμιος γὰρ ἦν τοῖς Γίγασιν. οὐ πρότερον οὖν, φησίν, ἀνεῖλε τὸν Ἀλκυονέα Ἡρακλῆς, πρὶν τὰ ἅρματα αὐτοῦ ὑπὸ τοῦ Ἀλκυονέος βληθῆναι· μετὰ γὰρ τὸ συντρῖψαι αὐτοῦ δώδεκα ἅρματα καὶ εἴκοσι τέσσαρας ἄνδρας λίθῳ μεγίστῳ τὸ τελευταῖον κατ' αὐτοῦ τὸν λίθον ἔρριψεν, ὃν τῷ ῥοπάλῳ ἀποσεισάμενος οὕτως ἀπέκτεινε τὸν Ἀλκυονέα. καί φησι (φασι?) κεῖσθαι τὸν λίθον ἐν τῷ Ἰσθμῷ. λέγεται δὲ τότε συμπαρεῖναι τῷ Ἡρακλεῖ καὶ τὸν Τελαμῶνα.*

Isthmien-Stelle: *οὐ φείσατο χερσὶ βαρυφθόγγοιο νευρᾶς* sagt dort der Dichter; mehr wissen auch die Scholien nicht zu erzählen.

Einen Rinderhirten nennt Pindar den Alkyoneus, schwerlich deshalb, weil Herakles die Rinder des Geryoneus bei ihm vorübertrieb, wie die Scholien an der einen Stelle erzählen[9]), sondern deshalb, weil er selbst Rinder hütete, die ihm Herakles abnahm: *παρ' οὗ τὰς Ἡλίου βοῦς ἀπήλασε* sagen die Scholien an der anderen Stelle, und in der pseudo-apollodorischen Bibliothek lesen wir: *οὗτος δὲ καὶ τὰς Ἡλίου βόας ἐξ Ἐρυθείας ἤλασε*[10]). Jene erste Erzählung, nach der Alkyoneus den mit der Rinderheerde des Geryoneus vorüberziehenden Alkiden überfiel, ist lediglich ein Compromiss zwischen der Alkyoneus-Sage und dem bekannteren Geryoneus-Mythos. Aber ein solcher Compromiss verdunkelt das wirkliche Verhältniss. Beide Sagen gehen neben einander her. Alkyoneus ist ein alter Doppelgänger des Geryoneus. Beide haben die Rinder des Sonnengottes geraubt, und Herakles, der Held des Lichts, nimmt sie ihnen wieder ab[11]). Es ist bedeutungsvoll, dass Herakles den Alkyoneus schlafend trifft; Pindar freilich wusste nicht, wie unrecht er dem Mythos that, da er ihn dieses charakteristischen Zuges entkleidete[12]).

[9]) Dieselbe Erzählung hatte auch der Scholiast im Sinne, der zur achten Pythischen Ode (V. 17), indem er Porphyrion und Alkyoneus verwechselt, die weise Bemerkung macht: *τὸ δὲ μετὰ βίας ἀγόμενον κέρδος ἀνόνητόν ἐστι, τοῦτο δὲ εἶπεν ὅτι Πορφυρίων ἐπεχείρησε ἀποσπάσασθαι βοῦς Ἡρακλέος ἄκοντος αὐτοῦ.*

[10]) Hercher hat diesen Satz als Interpolation aus dem Text entfernt. Der Alkyoneus, der mit den Giganten gegen die Götter kämpfte, war freilich nicht mehr der Rinderhirt. Aber es trifft sich hier, dass die Interpolation — wenn wir überhaupt in diesem Buch, zu dem die verschiedensten Zeiten beigetragen haben, von Interpolation reden dürfen — älter ist als ihre Umgebung: sie stammt aus der alten Alkyoneus-Sage Was sonst der Mythograph von Alkyoneus zu berichten weiss, scheint von Antaios auf jenen übertragen zu sein.

[11]) Plew (zu Preller's Mythologie II S. 204, 4) hat mit Unrecht bestritten, dass auch die Rinder des Geryoneus als ursprüngliches Eigenthum des Helios zu denken und eine Entführung derselben durch den Riesen anzunehmen sei. Der Sinn des Mythos fordert es, und die Analogie der Alkyoneus-Sage erhebt es über allen Zweifel.

[12]) Preller, Griech. Mythologie II³ S. 207. Dilthey macht mich auf die Analogie der Gorgonen-Sage aufmerksam: auch die Medusa wird ja von Perseus schlafend angetroffen.

Ein Rinderhirt war Alkyoneus auch nach der Tradition, welcher die Vasenmaler folgten. Das konnte Otto Jahn noch nicht wissen; denn die Vasenbilder, welche ihm bekannt waren, zeigen ausser Herakles und dem Riesen nur zuweilen Athena (A 2 und 4; B 4) oder Hermes (B 1 und 3) und zur Hälfte die kleine Flügelfigur, von der alsbald die Rede sein soll (A 1—3; B 4). Jetzt aber besitzen wir die ausführlichere Darstellung der Schale aus Corneto (A 8), die auf unserer Tafel 3 zum ersten Male publicirt wird[13]).

Wie die Geryoneus-Schale des Euphronios, gleichfalls einzig in ihrer Art, uns auf der einen Seite den Kampf des Herakles, auf der anderen

[13]) Durchmesser der Schale 0,28; Höhe 0,11. Die Zeichnung ist äusserst flüchtig. Weisse Farbe ist ziemlich reichlich angewandt; gelb sind die Gürtel der Wagenlenker.

A. Unter einem Rebstock, der seine traubenschweren Zweige weithin ausbreitet, ist Alkyoneus in der gewohnten Weise auf einem Felsen gelagert. Der Kopf des Schlafenden ist auf die linke Schulter herabgesunken, wie auf der einen Münchener Schale (B 2) und der Pariser Amphora (A 7). Die Rechte hält die Keule auch noch im Schlafe fest; auf dem linken Arme scheint die Last des Körpers zu ruhen, die linke Hand ist unter den Rücken geschoben. Ueber der r. Schulter des Riesen kauert die kleine Flügelfigur, die so flüchtig gemalt ist, dass man kaum mehr als Flügel und Kopf deutlich erkennen kann. Von links tritt Herakles weit ausschreitend heran, bekleidet mit dem Löwenfell, dessen Rachen über den Kopf gezogen ist, in der vorgestreckten Linken den Bogen, in der gesenkten Rechten, die gleich zum tödtlichen Streiche ausholen wird, die Keule. Ihm folgt ein bärtiger Mann, bekleidet, wie es scheint, mit Chiton und Panzer, den Helm auf dem Haupte, über dem linken Arm die Chlamys statt eines Schildes, in der Rechten das Schwert, das in der Scheide steckt: so tritt er dem Herakles zur Seite, nicht zum Angriff, sondern zur Vertheidigung gerüstet, bereit, wenn der Riese erwachen sollte, den wuchtigen Hieb seiner Keule zu pariren. Zu Häupten des Alkyoneus tritt Athena von rechts heran, bekleidet mit Chiton und Himation, am Helm kenntlich; sie streckt die Rechte vor, die Linke soll wohl die Lanze halten, die nur aus Nachlässigkeit des Malers weggelassen zu sein scheint. Rechts von Pallas schreitet ein, wie es scheint, jugendlicher Mann von der Scene hinweg, indem er sich umblickt und beide Arme erhebt; um den Kopf trägt er eine Binde, über dem einen Arm (man kann nicht sehen, ob es der rechte oder der linke sein soll) hängt die Chlamys.

B. Unter Rebzweigen fahren zwei Viergespanne von rechts nach links. Auf den Wagen befindet sich je ein Lenker in langem gegürteten Chiton, eine Binde im Haar, in der Hand das Kentron; der vordere Wagenlenker ist bärtig. Neben jedem Gespann galoppirt ein Stier, ein dritter folgt dem zweiten Wagen.

I. Bärtiger Dionysos, ganz in seinen Mantel gehüllt und bekränzt, auf einem Klappstuhl nach rechtshin sitzend, in der vorgestreckten Hand ein Trinkgefäss haltend. Im Grunde Zweige.

die Wegtreibung der Rinder vorführt, so sehen wir auf der Cornetaner Schale einerseits die gewohnte Darstellung des Alkyoneus-Abenteuers, andererseits die Entführung der Heerde durch die Gefährten des Herakles. Durch die beiden Schalen wird so die Parallele der beiden Mythen gewissermassen illustrirt. Zugleich aber wird die Uebereinstimmung der Vasen-Tradition mit der Pindarischen in einem wichtigen Punkte erwiesen, was für die Beurtheilung der vorgetragenen Vermuthung über die Behandlung unserer Sage seitens Pindars nicht gleichgiltig ist.

Mit der Schale aus Corneto kann sich die Pariser Amphora, deren Bild auf Tafel 4 veröffentlicht wird (A 7), an Bedeutung nicht messen. Indessen hat sie vor jener eine sorgfältige Zeichnung und die beigeschriebenen Namen voraus[14]). Sie führt uns nur die beiden Hauptpersonen vor: unter einem Baum, der seine Zweige weit ausbreitet, die Riesengestalt des Alkyoneus, auf einem Felsen gelagert, und dem Riesen gegenüber Herakles im Chiton und Löwenfell, Köcher und Schwert an der Seite, eben im Begriff aus nächster Nähe den Pfeil abzuschiessen.

Die Alkyoneus-Vasen gehören, soweit sich urtheilen lässt, alle der späteren schwarzfigurigen oder der früheren rothfigurigen Technik an; keine braucht meiner Ansicht nach älter, keine jünger als das fünfte Jahrhundert zu sein. Von dem etruskischen Gefäss (B 3) müssen wir natürlich absehen. Die Reihe der schwarzfigurigen Vasen chronologisch zu ordnen, ist bei der grossen Verschiedenheit in der Sorgfalt der Ausführung nicht wohl möglich. Die Pariser Amphora und die Münchener Oinochoe (A 7 und 1) sind von einer ganz anderen Mache als die roh und flüchtig gemalten beiden Petersburger Gefässe (5 und 6) oder die Schale aus Corneto (8). Von dem Stil des Vasenbildes A 2 können wir uns nach der Tischbein'schen Zeichnung überhaupt keine Vorstellung machen; die übrigen sind nicht publicirt. Die rothfigurige Technik wird stattlich repräsentirt durch die beiden Münchener Schalen, die eine von Philtias gemalt, dessen Zeit und Standpunkt durch die drei erhaltenen Gefässe hinreichend fixirt ist, die andere einer um einige Jahrzehnte jüngeren Zeit angehörig.

Allen Vasenbildern gemeinsam ist die Gruppe des Herakles und Alkyoneus, deren Darstellung in den Hauptzügen unter dem Banne einer festen Tradition steht. Immer tritt Herakles von links auf den Riesen zu, der stets in der Richtung von rechts nach links (d. h. mit dem Kopf nach rechts) gelagert ist, fast immer auf einem Felsen, der nur auf der Schale des Philtias nicht sehr passend durch ein Kissen ersetzt ist, während er auf dem Tischbein'schen Vasenbild (A 2) weggelassen ist, so dass der schlafende Riese sich in sehr unwahrscheinlicher Weise nur auf seine Hand stützt. Immer, ausser auf demselben Tischbein'schen Vasenbild, hat Alkyoneus das rechte Bein angezogen, das linke ausgestreckt[15]). In der Kleidung und Bewaffnung des Herakles variiren die Vasenbilder. A 1, und vielleicht A 5, weicht in der Kleidung von der Gewohnheit der Vasen schwarzfiguriger Technik ab, indem hier Herakles nackt erscheint, das Löwenfell nur zum Schutze des vorgestreckten linken Armes benutzend; so zeigt ihn auch von den rothfigurigen Vasen 2 und 4, während er auf der Schale des Philtias (B 1) und der Vase in Sarteano (B 5) noch nach der alten Weise bekleidet ist[16]).

Das sind mehr oder weniger geringfügige Va-

[14]) Das Schlafen ist besonders deutlich zum Ausdruck gebracht, nicht nur durch den seitwärts geneigten Kopf mit dem geschlossenen Auge, sondern auch durch die schlaff herabhängenden Arme; die Keule steht neben dem Riesen angelehnt. Ueber die Namen vergleiche man Anmerkung 2.

[15]) Eine Keule hält er in der Hand auf A 2; 4; 8, vielleicht auf A 5, im Arm auf B 2; sie ist neben ihm angelehnt auf A 7 und vielleicht auf A 5; sie fehlt ganz auf A 1 und 6, wie auf B 1, 4 und 5.

[16]) Auf B 2 und A 1 hält er in der Rechten das Schwert, aber B 4 (und A 5) beweist, dass auch bei dieser Art der Bekleidung die Keule vorkommt. Das Schwert führt er auch auf A 4, die Keule dagegen auf A 5; 6; 8, wie auf B 1; 4 und 5. Mehrmals (auf A 5 und 8, B 2 und 5) hält er in der vorgestreckten Linken den Bogen, auf A 4 hat er Bogen und Köcher über den linken Arm gehängt, während die Keule zu seinen Füssen liegt. Den Bogen gebraucht er auf A 2 und 7; dabei trägt er das Schwert, im letzteren Falle auch den Köcher, an der Seite. Auf A 9 (wenn hier wirklich das Alkyoneus-Abenteuer dargestellt ist) soll Herakles den Riesen mit der Linken bei den Haaren gefasst haben, während er in der Rechten die Keule schwingt.

rianten. Wichtiger könnte scheinen, dass Alkyoneus, wie ich bereits erwähnt habe (s. Anmerkung 7), auf einigen Vasenbildern im Erwachen dargestellt zu sein scheint. In der That liess sich Otto Jahn durch diesen Umstand zu der Annahme verleiten, es sei auf den Ueberfall noch ein Kampf gefolgt, und auch Stephani hat demselben noch zu grosse Bedeutung beigemessen, da er ihn zum Princip der Gruppirung machte[17]. Es ist zu bemerken, nicht nur dass auf den am sorgfältigsten gemalten Bildern, unter den schwarzfigurigen der Pariser Amphora (A 7), unter den rothfigurigen denen der beiden Münchener Schalen (B 1 und 2), das Schlafen unzweifelhaft deutlich zum Ausdruck gebracht ist, sondern auch dass auf denjenigen Bildern, auf welchen Alkyoneus erwacht und in Bewegung zu sein scheint, besonders auf A 1 und A 6, die Flügelfigur anwesend ist, die ohne Zweifel das Vorhaben des Herakles begünstigt[18]).

Diese Flügelfigur finden wir auf allen schwarzfigurigen Gefässen ausser der Londoner Hydria (A 4), der Pariser Amphora (A 7) und der Amphora Lunghini (A 9), wenn anders diese letztere überhaupt hierher gehört. Dagegen finden wir sie auf keiner der rothfigurigen Vasen ausser der einzigen Pariser Schale (B 4), die deshalb in hohem Grade interessant ist[19]). Man hat in der Figur bald das

[17]) Stephani unterscheidet nach zwei Gesichtspunkten vier Gruppen: I. 'Alkyoneus schläft, die kleine Flügelfigur ist nicht beigegeben' (A 4; B 1 u. 2); II. 'Alkyoneus richtet sich eben vom Schlafe auf; die Flügelfigur ist nicht beigegeben' (nur B 3, das für mich nicht in Betracht kommt); III. 'Alkyoneus richtet sich eben vom Schlafe auf, während eine kleine Flügelfigur über seinem Knie oder Haupt schwebt' (A 1; 5 und 6); IV. 'Alkyoneus hat sich aufrichten wollen, wird aber von einer kleinen Flügelfigur niedergedrückt' (A 2, s. hierüber die folgende Anmerkung).

[18]) Deutlich ist das Schlafen auch auf der Cornetaner Schale (A 8) und, der Beschreibung nach, auf der Londoner Hydria (A 4) und der Vase Lunghini (B 5). Bei A 5 kann man zweifeln (obgleich Stephani die Vase zur dritten Gruppe gerechnet hat), bei B 4 lässt uns die Beschreibung im Unklaren; bei beiden fehlt die Flügelfigur nicht. Auf A 2 hat Alkyoneus die Kopfhaltung eines Schlafenden; es ist nur die Flüchtigkeit des Malers, der den Felsen vergessen hat, welche zu dem Irrthum führen konnte, der Riese richte sich eben auf. Von B 3 war schon die Rede.

[19]) Hätten wir diese letzte, leider noch unpublicirte Vase nicht, so würden wir annehmen, dass die Flügelfigur nur den Vasen der älteren Technik eigen sei, sicherlich ist es aber kein

Schattenbild (εἴδωλον) des Alkyoneus, bald die Ker oder Thanatos, bald Hypnos erkennen wollen. Die richtige Deutung kann nur eine einheitliche für alle Vasenbilder giltige sein; eine solche hat Stephani mit Recht gefordert (a. a. O. S. 590 f.). Das Tischbein'sche Vasenbild (A 2) ist von den übrigen nicht zu trennen, wenn auch die Flügelfigur hier in lebhafterer Bewegung erscheint; wie auf den anderen Vasenbildern ist sie auch hier sicherlich männlich[20]), das beweist hier wie sonst die schwarze Farbe der nackten Körpertheile, während die Anordnung der Haare bei einer Tischbein'schen Zeichnung nichts dagegen beweisen kann. An die Ker ist deshalb in keinem Falle zu denken[21]). Die Deutung auf

Zufall, dass sie auf diesen sich so viel häufiger findet als auf den rothfigurigen Ich werde hierauf zurückkommen. Auf A 1 hat Benndorf den 'bekannten unheilvoll hemmenden Gestus' des 'Bindens' durch die über dem Knie gefalteten Hände erkannt (Griech. und Sicil. Vasenbilder S. 89); der Verfertiger des vorliegenden Vasenbildes scheint freilich den Gestus nicht verstanden und deshalb undeutlich zum Ausdruck gebracht zu haben. Auf A 2 sehen wir allerdings die Flügelfigur in ungewöhnlich lebhafter Bewegung, bemüht, wie es scheint, den Kopf des schlafenden Riesen niederzudrücken. Von A 3 wissen wir nur, dass die Flügelfigur sich dort über dem Schenkel des Alkyoneus befindet. A 5 dagegen zeigt sie auf dem Kopf des Riesen sitzend, wodurch am deutlichsten ausgesprochen wird, dass Alkyoneus sich in der Gewalt dieses Genius befindet — man wird erinnert an die Worte des Properz (I 1, 4): *et caput impositis pressit Amor pedibus.* Auf A 6 wiederum scheint die kleine Figur, diesmal in einen Mantel gehüllt, auf dem Knie des Riesen zu sitzen, während sie auf der Cornetaner Schale (A 8) auf seiner Schulter kauert. Auf der rothfigurigen Schale endlich soll sie über seiner Brust schweben.

[20]) Dies hat Heydemann hervorgehoben (Drittes Hallisches Winckelmannsprogramm 1879 S. 80, n. 206) und Robert mit Unrecht bezweifelt (Thanatos S. 17 n. 8). Auch Brunn hat die Figur jetzt für männlich erklärt (Troische Miscellen III S. 188), während sich Benndorf a. a. O. für die Ker entschieden hat.

[21]) Es ist mir sehr zweifelhaft, ob wir überhaupt eine Darstellung der Ker besitzen: sie müsste doch einigermassen der Beschreibung entsprechen, die Pausanias beim Kypseloskasten giebt, und einer Gorgo ähnlicher sehen als unserer Flügelfigur; über das von Klein (Euphronios S. 53, 4) angeführte Schalenfragment in Palermo, das angeblich 'eine gesicherte Darstellung der Ker' bietet, lässt sich freilich nach Klein's Beschreibung nicht urtheilen. Sicherlich ist die Flügelfigur auf der schwarzfigurigen Lekythos bei Benndorf, Griech. und Sicil. Vasenbilder Tafel XLII 2 keine Ker, wie Benndorf S. 89 und Robert, Thanatos S. 17 meinen. Sie ist männlich und darf methodischer Weise nicht anders gedeutet werden als dieselbe Figur auf den gleichartigen Darstellungen der Amphora Piot (Robert, Thanatos S. 8, 1) und der Neapeler Vase (ebenda S. 16); auf diesen beiden Gefässen ist sie aber deutlich als Eidolon charakterisirt.

das Eidolon des Alkyoneus hat Otto Jahn selbst a. a. O. S. 140f. zurückgewiesen, nachdem er sie früher (Arch. Beiträge S. 131), in Uebereinstimmung mit de Witte (*Annali* V S. 311ff.), gebilligt hatte. Es bleibt also nur die Wahl zwischen Thanatos und Hypnos.

Stephani liess die Frage offen, ob die Ker oder Thanatos dargestellt sei; dass es eine Todesgottheit sei, hielt er für sicher. Für die Ker entschied sich ausser Benndorf und Robert auch Julius Lessing (*de Mortis apud veteres figura* p. 51), für Thanatos Heydemann (a. a. O. und, wenngleich hier bereits zweifelnd, *Annali dell' Instituto* 1880 S. 97). In Wahrheit ist an Thanatos so wenig zu denken wie an Ker. Julius Lessing und Robert haben gelehrt, wie selten und in welcher Gestalt die griechische Kunst und die Vasenmalerei insbesondere den Thanatos darstellte: wer heute noch die kleine Flügelfigur der Alkyoneusbilder für Thanatos hält, hat die Resultate ihrer Arbeiten nicht beherzigt wie sie es verdienen[22]). Sichere Darstellungen des Thanatos haben wir nur auf den Sarpedon-Vasenbildern und den von diesen abhängigen attischen Lekythen. Als Jüngling erscheint Thanatos allerdings sowohl auf der Amphora Piot als auf der Pamphaios-Schale — von dem Krater Campana können wir nicht reden, da hier die entscheidenden Theile ergänzt sind —, aber der Beruf, welcher dem Thanatos nicht nur hier, sondern wo immer er auftrat, in der Alkestis-, in der Sisyphos-Sage, obliegt, würde es dem Künstler verboten haben, ihn als einen kleinen Flügelknaben darzustellen, wie wir ihn auf den Alkyoneusbildern sehen. Ja noch mehr! Ich halte es nicht für zufällig, dass auf der einzigen Vase, auf der in der That Memnon, wie sonst Sarpedon, von Hypnos und Thanatos getragen wird, auf der schwarzfigurigen Schale in Athen (Robert, Thanatos S. 17), wie dann auf den Lekythen, Thanatos bärtig erscheint, während er auf den Sarpedonbildern gleich Hypnos als Jüngling dargestellt ist. Weil Homer an jener Stelle der Ilias Hypnos und Thanatos Zwillingsbrüder nennt, stellte auch der Künstler sie als solche und natürlich jugendlich dar; als dann aber die Kunst diese Darstellung, in welcher sie weit mehr als gewöhnlich von der Dichtung abhängig war, von Sarpedon auf Memnon und gar auf sterbliche Menschen übertrug, da emancipirte sie sich von der Homerischen Vorstellung und bildete den Thanatos so wie er in der Phantasie des Volkes lebte und ohne Zweifel nicht nur im Alkestis- und Sisyphos-Mythos sondern in zahlreichen Mährchen erschien. Wir wissen freilich nur von diesen beiden, aber wir kennen ja auch fast nur diejenigen Sagen, welche die Dichter behandelt haben: für uns haben in Wahrheit 'Homer und Hesiod' die Götter der Griechen geschaffen; als Herodot das von dęn Griechen selbst sagte, da waren die Homerischen Vorstellungen, so weit sie auch verbreitet waren und so tief sie wurzelten, doch nur ein Theil dessen, was in der Phantasie des Volkes lebte und webte.

Ich kehre somit zu der Deutung Otto Jahn's zurück, die auch u. A. Furtwängler (Eros S. 13) und Klein (Euphronios S. 53) angenommen haben: nur darin weiche ich von Jahn's Ansicht ab, dass ich die Deutung auf das Tischbein'sche Vasenbild (A 2) auszudehnen wage. Jahn hat bereits einige Monumente beigebracht, welche die Darstellung des Hypnos als eines geflügelten Jünglings oder Knaben sicher stellen. Heute kann man auf die näher liegende Analogie der Sarpedonbilder und besonders der Lekythen verweisen. Und wenn auch Hypnos da, wo er einen Todten zu Grabe trägt, in entsprechender Grösse gebildet werden musste, so steht doch nichts der Annahme im Wege, dass er sonst auch als kleiner Genius dargestellt wurde, was von Thanatos durchaus unglaublich ist.

Im Schlaf wird Alkyoneus von Herakles überrascht, der Schlafgott selbst ist anwesend und liefert den Riesen in die Gewalt des Alkiden, ja er hilft thätig mit, ihn zu verderben. Wenn die Sage berichtet hätte, dass Alkyoneus beim Nahen des

[22]) Heydemann hätte auch bei den beiden geflügelten Knaben der Cornetaner Pamphaios-Schale *Mon. d. I.* XI t. XXIV (1880) nicht an Hypnos und Thanatos denken sollen (*Annali* S. 97). Es sind vielmehr Eroten, deren Darstellung gerade um diese Zeit in der Vasenmalerei recht in Schwung kam, und die deshalb öfter in der Mehrzahl, und auch da wo sie mit der Darstellung nicht in Beziehung stehen, auftreten.

Herakles erwacht sei, so könnte auf den Vasenbildern, wo dieses Erwachen vorgeführt ist, Hypnos nur im Entweichen dargestellt sein. Aber er erwachte nicht: Hypnos hindert ihn daran, sei es durch seine blosse Anwesenheit, sei es durch den hemmenden Gestus, wie auf A 1, sei es durch thätiges Eingreifen, wie auf A 2, wo er den Kopf des Riesen, wie zu tieferem Schlafe, niederzudrücken scheint. Deshalb fehlt, wie ich mehrfach hervorgehoben habe, gerade auf denjenigen Vasenbildern, auf welchen Alkyoneus erwacht zu sein scheint, die Flügelfigur nicht. Es ist doch hier in gewissem Sinne richtig, was Jahn (S. 142) sagt, dass 'die ältere Kunst durch eine symbolische Figur das auszudrücken sucht, was die freier entwickelte durch die lebendige Darstellung der Situation selbst erreicht'. Man darf freilich die Analogien zu diesem Hypnos nicht in den 'Personificationen psychologischer Affecte' finden, die in der späteren Kunst uns so häufig begegnen, sondern vielmehr in Figuren wie dem Eros, der den Zeus bei der Verfolgung des Ganymedes mit dem Kentron stachelt, auf der schwarzfigurigen Lekythos *Annali dell' Inst.* 1876 *tav. d'agg.* A (vgl. Koerte S. 49ff.), oder der Eris, die öfters auf Kampfdarstellungen älterer Vasen zwischen den kämpfenden Parteien dahineilt.

Doch es ist nicht allein die Anwesenheit des Hypnos, die dem Herakles den Sieg verbürgt. Auf mehreren Vasenbildern begleitet den Helden seine Schutzgöttin Pallas, so auf A 2; 4; 6; 8 und auf B 4. Auf B 1 eilt von rechts, den rechten Arm vorstreckend, in der Linken das Kerykeion, Hermes herbei: offenbar nur der Symmetrie zu Liebe auf dieser Seite und in dieser Haltung, die uns fast zu dem Irrthum verleiten könnte, der Gott wolle den Herakles in seinem Vorhaben hindern. Nur auf der Cornetaner Schale sind noch andere Personen anwesend: hinter Herakles der Genosse in voller Rüstung, den wir trotz Pindar eher Iolaos als Telamon nennen können, wenn wir ihm überhaupt einen Namen geben wollen; hinter Athena ein Jüngling, von dem nicht einmal klar ist, ob er zu den Begleitern des Herakles gehört; endlich auf der Gegenseite die Gefährten zu Wagen. Auf der Londoner Hydria (A 4) erinnert noch ein Viergespann an diesen Wagenzug.

Nachdem wir in der Flügelfigur der Alkyoneusbilder den Schlafgott selbst erkannt haben, nachdem wir gesehen haben, dass auf mehreren derselben Athena ihren Schützling begleitet, so dass über das Gelingen seines Anschlags kein Zweifel sein kann, darf ich zum Schluss noch einmal hervorheben, was diesen Vasenbildern ihr hervorragendes Interesse verleiht: dass nach der Tradition, welche ihrer Darstellung zu Grunde liegt, Herakles den Alkyoneus im Schlaf erschlagen haben muss, weil auf den von den Vasenbildern dargestellten Moment unmöglich ein Erwachen und ein Kampf gefolgt sein kann.

Biebrich am Rhein.

Friedrich Koepp.

DIE OSTMETOPEN DES PARTHENON.

In der Darstellung der Gigantomachie bezeichnet, wie in der Geschichte der bildlichen Typen überhaupt, die Mitte des fünften Jahrhunderts einen bedeutungsvollen Wendepunkt. Wer sich ernsthaft mit der Entwicklungsgeschichte dieser Darstellung beschäftigt, über die wir bis jetzt eine Reihe brauchbarer Vorarbeiten, aber noch keineswegs eine abschliessende Untersuchung besitzen, wird hier unmittelbar vor die Frage gestellt, inwieweit die monumentalen Schöpfungen dieser höchsten Blüthezeit ihren Reflex auf die Arbeiten des Kunsthandwerks werfen. Bei attischen Werken, namentlich den Vasen, wird man unwillkürlich an die Einwirkung jener Darstellung der Gigantomachie glauben, mit der Pheidias die Innenseite des Schildes seiner Parthenos geschmückt hatte, und eine so grossartige Schöpfung, wie die der aus dem Boden aufsteigenden, für das Leben ihrer Söhne flehenden Erdgöttin, die uns zuerst auf der Schale des Aristophanes und Erginos entgegentritt und dann, von späteren Vasendarstellungen abgesehen, auf dem so vielfach attischen Einfluss verrathenden Altar von Pergamon wiederkehrt, möchte man gern keinem Geringeren zutrauen. Doch die hier angedeutete Frage lässt sich nur im Zusammenhang der ganzen Entwicklung des Typus behandeln, und selbst dann werden die für die Composition des Schildes sich ergebenden Resultate sehr problematische sein. Um so grössere Beachtung verdient aber darum eine ungefähr gleichzeitige Darstellung, an der Pheidias, wenn er auch nicht ihr eigentlicher Schöpfer sein sollte, doch sicherlich durch seinen Rath einen wesentlichen Antheil gehabt haben wird; ich meine die Ostmetopen des Parthenon, die einzige vollständig erhaltene monumentale Darstellung der Gigantomachie aus dem fünften Jahrhundert. Wenn diesem Werke bisher nicht die Wichtigkeit beigemessen worden ist, die ihm gebührt, so ist der Grund dafür wohl vorzugsweise darin zu suchen, dass wir uns für die Erklärung und Beurtheilung desselben auf eine höchst unzuverlässige Grundlage, nämlich auf zwei von unten ohne Leitern und Gerüst angefertigte Zeichnungen und auf eine Anzahl von Beschreibungen, die unter ebenso ungünstigen Umständen gemacht worden sind, angewiesen sehen. Nur von einer, der VII. Metope, existirt ein Gipsabguss. Die übrigen Platten schienen bei ihrer sehr weit vorgeschrittenen Zerstörung die Mühe und Kosten des Abformens nicht zu lohnen. Bei dieser Sachlage werden die folgenden Darlegungen nothwendiger Weise sehr problematisch sein; möchte es mir nur gelingen die Ueberzeugung zu erwecken, dass die hier vorliegenden Fragen wichtig genug sind, um nicht ewig Problem zu bleiben, sondern durch genaue Feststellung des Thatbestandes der endgültigen Lösung entgegengeführt zu werden verdienen, ehe es zu spät ist, sei es auch mit grossem Aufwand von Mühe und Kosten. Ein Gleiches gilt natürlich von den Westmetopen und ganz besonders auch von den noch am Gebäude befindlichen Metopen der Nordseite. Compositionen, die unter Pheidias' Augen entstanden sind, mögen sie auch noch so trümmerhaft sein, durch Abgüsse oder wenigstens durch Zeichnungen, die aus unmittelbarer Nähe mit Hilfe von Gerüsten herzustellen wären, uns in gewissem Sinne wieder zu erwerben und den künftigen Geschlechtern zu erhalten, lohnt sich wahrlich der Mühe.

Solange wir aber solcher sicheren Grundlage entbehren, sind wir auf folgende Hilfsmittel angewiesen:

1) Die Zeichnungen bei Stuart.
2) Die in Laborde's Auftrag angefertigten und von ihm veröffentlichten Zeichnungen (L.).
3) Die von dem Zeichner Robert für Michaelis gefertigten Zeichnungen, bei denen Laborde's Publikation benutzt worden ist (M.).
4) Die Beschreibungen und Notizen von Leake, Stephani, Cockerell u. A.

Auf dieser Basis sind bisher nur zwei Erklärungsversuche der ganzen Composition unternommen worden, von Michaelis und Petersen. Die Resultate derselben zeigt die folgende vergleichende Tabelle:

Michaelis.

I. —
II. Dionysos.
III. Ares.
IV. Hera (oder Demeter oder Artemis).
V. Wagen des Poseidon?
VI. Poseidon?
VII. Athena auf dem Wagen des Zeus?
VIII. Zeus?

IX. Apollon?
X. Artemis auf dem Wagen des Apollon?
XI. —
XII. Demeter (oder Artemis).
XIII. —
XIV. —

Petersen.

I. Hermes (oder Ares).
II. Dionysos.
III. Poseidon?
IV. Athena.
V. Nike auf dem Wagen der Athena.
VI. Herakles.
VII. Iris auf dem Wagen des Zeus.
VIII. Zeus.
IX. Hera.
X. Leto auf dem Wagen des Apollon.
XI. Apollon.
XII. Artemis.
XIII. Ares.
XIV. Nyx?

Beide Erklärer kommen also nur bei II (Dionysos) und VIII (Zeus), sowie, abgesehen von der Benennung der Wagenlenker, bei VII und X zu demselben Resultat.

Zweifellos ist zunächst die Deutung von II auf Dionysos, der durch Panther und Schlange bestimmt ist. Mit nicht geringerer Sicherheit aber scheint mir Michaelis auf III Ares erkannt zu haben. Die beiden Schilde sind sowohl bei L. wie bei M. ganz deutlich, und dadurch die Deutung auf Ares völlig gesichert, weil Athena so entfernt von der Mitte unmöglich ihren Platz gehabt haben kann, die andern Götter aber den Schild nicht führen. Ebenso gewiss scheint mir die zuerst von Petersen vorgeschlagene Deutung von I auf Hermes. Die Chlamys, der Vergleich mit der Berliner Schale (Gerhard Griech. u. etr. Trinkschalen X, Overbeck Kunstmyth. Atlas IV 12) sowie der Vase von Melos, endlich der für Hermes besonders passende Platz am Ende der Darstellung unterstützen diese Ansicht in hohem Grade.

So fänden wir an der linken Seite drei Söhne des Zeus die Composition abschliessend. Allein der eigentliche Kernpunkt der Frage liegt in der Auffassung und Erklärung der Metopen VI, VIII, IX, wo wir erwarten dürfen, die Hauptkämpfer zu finden. Fast alle Zeugen stimmen darin überein, dass auf VI drei Figuren zu erkennen sind, also ein Gott und zwei Giganten, von denen der eine rückwärts niedergesunken den linken Arm wie Gnade flehend emporstreckt, während sein neben ihm stehender Genosse noch Widerstand zu leisten scheint. Auf keiner andern Metope kämpft ein Gott mit zwei Gegnern. Gewiss also haben wir hier eine bestimmte Absicht des Künstlers zu erkennen; er will den Gott besonders hervorheben und vielleicht gewissermassen dafür entschädigen, dass er ihm nicht den vornehmsten Platz auf VIII gegeben hat. Den Gott beschreibt Michaelis folgendermassen: „Eine nackte Gestalt mit fliegendem Mantel und ausgestrecktem Arm befindet sich links halb knieend auf einem ziemlich hohen Felsblock“; er benennt ihn zweifelnd Poseidon. Petersen schreibt: „Von links .... stürmt eine nackte männliche Figur über am Boden liegende Gegenstände weg, auf die er mit stark gebogenem Knie seinen linken Fuss setzt, mit dem linken Arm ähnlich wie Zeus vorgreifend nach Kopf oder Nacken seines Gegners, gegen den die Rechte den Streich führen musste“; er denkt an Herakles, bei dem aber doch sicher das Löwenfell nicht fehlen würde. Aus einer vergleichenden Prüfung beider Zeichnungen und Erwägung der Beschreibungen scheint sich mir vielmehr für den Gott folgende Stellung zu ergeben: das linke Knie setzt er auf den gefallenen Gegner, während er gleichzeitig die linke Hand dem noch widerstrebenden Gegner entgegenhält[1]); das rechte Bein muss nach links ausgestreckt, der rechte Arm erhoben gewesen sein: im Rücken flattert der Mantel. Es ist eine ungemein stolze, siegesbewusste Bewegung, und ich brauche es wohl kaum auszusprechen, dass ich hier Zeus erkenne; die Rechte hielt natürlich den Blitz, die Linke führte entweder wie auf den Vasen das Scepter oder war wie auf dem pergamenischen Altar in die Aegis gewickelt.

Abweichend von der hier vorgeschlagenen Deutung erkennen Michaelis und Petersen vielmehr auf VIII Zeus, aus keinem anderen Grunde, als weil die Figur männlich sei und an diesem vornehmsten Platze nur der höchste Gott dargestellt sein könne. Allein, so weit ich sehe, spricht für die Männlichkeit der Figur nur der scharf hervortretende Contur des rechten zurückgesetzten Beines, und dieser könnte sich bei dem mächtigen Ausschreiten auch durch den Chiton hindurch ebenso scharf abzeichnen; man vergleiche nur die Göttin auf XII. Ueberdies zeigt die Zeichnung zwischen den Beinen sehr charakteristische Reste, die straff

[1]) Möglich, dass dieser ein Felsstück schwang, woran auch Petersen denkt. Die Aehnlichkeit und somit Abhängigkeit der pergamenischen Zeusgruppe ergiebt sich von selbst.

gespannten Steilfalten täuschend ähnlich sehen, und ebenso glaubt man am unteren Rande Spuren des Gewandsaumes zu erkennen. Der deutlich sichtbare Schild wird bei L. von dem Giganten gehalten, während ihn bei M. der Gott oder die Göttin am linken Arm trägt. Die Zeichnung des letzteren mit dem ὄχανον wirkt unmittelbar überzeugend; sie trägt die Gewähr der Richtigkeit in sich selbst. Auch ist es kaum denkbar, dass ein Gott in so derber Weise den Schildrand des Gegners anpackt, wie wir es bei L. sehen. Das ist barbarische Kampfweise, wie sie allenfalls für einen Giganten sich schickt. Michaelis, der wie billig sich dafür entschieden hat, dass der Schild dem Gotte gehört, und doch an der Benennung Zeus festhält, verweist auf den behelmten und beschildeten Zeus der ionischen Vase *M. d. I.* VII 78. Jetzt lässt sich auch der Zeus aus dem Giebelfeld des Megarerschatzhauses zum Vergleich heranziehen. Allein diese Beispiele aus dem 6. Jahrhundert sind für die Zeit des Pheidias schwerlich beweiskräftig: Chiton und Schild scheinen mir hinlänglich charakteristisch, um in der Gestalt Athena und zwar in der Stellung der Promachos erkennen zu lassen, die so an den ihr gebührenden Platz in der Mitte kommt. Wie der Künstler es verstanden hat, den nun nothwendig an die zweite Stelle kommenden Zeus durch Verdoppelung des Giganten hervorzuheben, haben wir oben gesehen.

Weit grössere Schwierigkeiten macht die Deutung von IX. Der langen flatternden Haare wegen benennt Michaelis die Figur Apollon, Petersen Hera, wobei „das starke Hervortreten der Beine“ und „das unweibliche Heben des linken Beines“ durch die Hypothese motivirt wird, dass „die Bewegung der Figur keine freiwillige“ und „die Hebung des linken Beines durch Anpacken und Zerren des Gegners (Porphyrion) bewirkt sei“. Abgesehen davon, dass eine Hera mit solchem frei herabhängenden Haar sich schwerlich nachweisen lässt, darf man wohl die Frage aufwerfen, ob eine solche Scene, Porphyrion die Götterkönigin am Schenkel fassend, überhaupt möglich sei. Es müssten starke Gründe sein, jedenfalls stärkere als die bisher vorgebrachten, die uns zu der Annahme einer solchen die *αἰδώς* und die *εὐσέβεια* ebenso sehr, wie den künstlerischen Geschmack verletzenden Situation, und noch dazu an heiligster Stätte, bewegen könnten. Man vergleiche die Darstellungen von Leto und Tityos, ja selbst die lascive Satyrvase des Brygos, ob dort auch nur etwas annähernd Aehnliches sich findet. Gegen die Deutung auf Apollon liegen so schwere Bedenken nicht vor; doch hiergegen erinnert Petersen (S. 216 Anm. 1) mit Recht, dass Locken in solcher Länge für einen Apollon unerhört wären. Aber sind es überhaupt menschliche Haare, setzen sie dafür nicht viel zu tief im Rücken an? Ich kann in diesem Reste Nichts anders sehen, als die flatternde Mähne eines Löwenfells, dessen Protome der Gott über den Kopf gezogen hat, und kann also diesen nur für Herakles halten; auch über der rechten Schulter und zwischen den Beinen scheint das Löwenfell sichtbar zu sein. Sonst lässt sich nur noch erkennen, dass der linke Arm gesenkt war. Freilich verhehle ich mir nicht, dass auch bei dieser Benennung noch gar Vieles räthselhaft bleibt; vor Allem ist das hohe Auftreten des vorgestellten Fusses und weiter die darunter sichtbare Gewandmasse (nach Michaelis der zum Boden geglittene Mantel des Apollon) mir völlig unverständlich.

Sollte es mir gelungen sein, meine Ansicht über diese drei Haupt-Scenen zu einem gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit gebracht zu haben, so ergiebt sich die richtige Benennung der übrigen Götter fast von selbst und ist auch in den meisten Fällen schon ausgesprochen worden. In der Göttin auf IV werden wir jetzt unbedenklich mit Michaelis Hera erkennen. Sie nimmt den ihr gebührenden Platz zwischen ihrem Gatten Zeus (VI) und ihrem Sohne Ares (V) ein. Den Gott auf XI findet Michaelis einem bogenschiessenden nicht unähnlich, Petersen benennt ihn direkt Apollon, zweifellos richtig. Daraus ergiebt sich ohne Weiteres, dass die Göttin der Nachbarmetope XII, die über den l. vorgestreckten Arm die Chlamys geworfen, mit erhobener Rechten zum Stoss ausholend vordringt, Artemis ist, ein Schluss, der schon von Petersen gezogen ist.

Es bleibt nun noch die sehr zerstörte Gestalt auf XIII übrig, von der sich nur soviel erkennen lässt, dass sie die gesenkte Linke in ein Gewand gewickelt und die Rechte erhoben hatte. Michaelis lässt die Figur unbenannt, Petersen räth zweifelnd auf Ares. Wir dürfen nun schon die Frage so stellen: welcher Gott kann in einer Darstellung der Gigantomachie am Parthenon unter keinen Umständen gefehlt haben? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein: Poseidon. Dafür spricht ebenso die grosse Rolle, die Poseidon von Alters her in dem Gigantenkampf spielt, wie die hohe Bedeutung, die sein Cult gerade für die Akropolis hat. Dem gegenüber können die Ansprüche des Hephaistos,

des einzigen noch übrigen hervorragenden Gigantenkämpfers, nicht in Betracht kommen. Dazu stimmt vortrefflich, dass auf der folgenden Metope XIV ein Gespann erscheint, unter dem durch Fische Wasser angedeutet ist. Petersen meint, der siegreiche Gott von XIII könne nicht wohl schon auf dem eben auftauchenden Wagen gekommen sein. Aber taucht der Wagen wirklich erst auf? Ist es nicht denkbar, dass das Gespann des Poseidon im Wasser stehend dargestellt war und die Pferde sich, aufgeregt durch das Geräusch des Kampfes emporbäumen, gerade wie das Gespann des Poseidon im Westgiebel, das auch sonst manche Vergleichungspunkte bietet? Auf dem Wagen stand natürlich Amphitrite.

Dies führt uns weiter zu der bisher noch nicht berührten Frage, welchen Göttern die Wagen in der Mitte auf V, VII, X gehören. Die griechische Kunst pflegt zwar im Allgemeinen die Streitwagen den Kämpfenden zugewendet zu stellen, wie im Westgiebel des Parthenon, doch fehlt es auch nicht an Beispielen für das umgekehrte Verfahren, wonach der Wagen den Kämpfern zunächst, und die Pferde abgewandt stehen; so auf der Kyknosvase des Pamphaios (*M. d. I.* XI 24). Ein festes Princip lässt sich also nicht bestimmen. Michaelis sucht in allen Fällen die Besitzer vor den Pferden; so gehört nach ihm V als Gespann des Poseidon zu VI, das Flügelgespann auf VII mit Athene als Wagenlenkerin dem „Zeus“ auf VIII; das Gespann auf X zu „Apollon“ auf IX. Petersen hingegen stimmt zwar hinsichtlich VII, abgesehen von der Benennung der Wagenlenkerin, mit Michaelis überein, nimmt aber für V und X das umgekehrte Princip an, in dem er ersteren der „Athena“ auf IV, letzteren dem „Apollon“ auf XI zutheilt.

Prüfen wir zunächst X. Nach der übereinstimmenden Ansicht von Michaelis und Petersen hätten wir hier das Gespann des Apollon vor uns, nur dass beide Interpreten den letzteren auf verschiedenen Metopen suchen. Die Wagenlenkerin hält Michaelis für Artemis, diese haben wir aber nach Petersen's Vorgang auf XII constatirt. Mit dieser Deutung fällt aber überhaupt die Möglichkeit fort, die Figur unter der erwähnten Voraussetzung zu benennen; denn ein anderer Wagenlenker für Apollon als Artemis ist nicht denkbar. Petersen's Deutung auf Leto ist nichts als ein Nothbehelf. Da auch nach unsrer Ansicht auf XI Apollo dargestellt ist, so können auch wir unter der Voraussetzung, dass X zu XI gehört, mit dem Wagenlenker nichts anfangen. Ziehen wir aber X zu IX, so hätten wir den Wagen des Herakles vor uns, vielleicht mit Iolaos, der den langen Chiton der Wagenlenker trägt.

Wenn wir nun V der Hera auf IV zutheilen würden, so müsste entweder Zeus oder Athene ohne Wagen sein, was beides gleich unmöglich ist. Ich erkenne daher auf V den Wagen des Zeus, etwa mit Iris oder Nike als Lenkerin; auf VII in dem Flügelgespann den Wagen der Athena; war doch auch der Helm der Parthenos, wie wir jetzt wissen, mit Flügelrossen geschmückt. In der Wagenlenkerin würde man am Liebsten Nike erkennen, aber von Flügeln zeigt der Abguss keine Spur. Ungeflügelt erscheint auch Athenas Wagenlenkerin in dem Westgiebel bei Carrey; doch ist hier freilich die Möglichkeit eines Versehens nicht ausgeschlossen (vgl. Michaelis S. 184). Endlich finden wir auch auf der Françoisvase auf demselben Gespann mit Athena eine ungeflügelte Göttin, deren Namensbeischrift aber leider verloren ist. Die für diese letzte Figur vorgeschlagene Deutung als ungeflügelte Nike, also als Athena selber, ist eine mythologische Ungeheuerlichkeit, die einer Widerlegung nicht bedarf. Mir scheint unzweifelhaft, dass die Göttin Themis ist, die als eigentliche Urheberin der Hochzeit von Peleus und Thetis im Götterzuge schwerlich fehlen und keinen passenderen Platz erhalten konnte als neben Athena. Aber diese Deutung darf schwerlich auf die Wagenlenkerin der Metope übertragen werden. Möglich wäre hingegen, dass Aglauros gemeint ist, diejenige von den drei Kekropstöchtern, in der die kriegerische Seite der Burggöttin, deren Hypostase sie ist, am stärksten hervortritt, wenn ich auch kein Zeugniss dafür gefunden habe, das sie mit der Rossezucht in Verbindung bringt.

Wir sind also der Hauptsache nach zu demselben Resultate gekommen, wie Michaelis, dass nämlich die Gespanne nach einem einheitlichen Princip stets dem kämpfenden göttlichen Besitzer zugewandt dargestellt sind. Dieses Ergebniss wird, wie ich hoffe, eine sehr gewichtige Bestätigung erhalten, wenn wir jetzt die Composition als Ganzes in's Auge fassen. Ich stelle zunächst die vorgeschlagenen Deutungen übersichtlich zusammen:

I. Hermes. II. Dionysos. III. Ares. IV. Hera. V. Wagen des Zeus mit Nike oder Iris. VI. Zeus. VII. Wagen der Athena mit Aglauros. VIII. Athena. IX. Herakles. X. Wagen des Herakles mit Iolaos. XI. Apollon. XII. Artemis. XIII. Poseidon. XIV. Wagen des Poseidon mit Amphitrite.

Aus dieser Uebersicht ergiebt sich sofort, dass

die Metopen paarweise zusammengehören. Es folgen sich von links nach rechts 1) Hermes und Dionysos 2) Hera und ihr Sohn Ares 3) Zeus und sein Wagen 4) Athena und ihr Wagen 5) Herakles und sein Wagen 6) die Letoiden 7) Poseidon und sein Wagen, und zwar sind es stets die über demselben Intercolumnium befindlichen Metopenpaare, die in dieser Weise zusammengefasst werden; die Säule markirt den Abschnitt, und hierin liegt zugleich die Rechtfertigung für dies so oft getadelte Verfahren, welche freilich den Theseionmetopen nicht zu Statten kommt, wo die beiden Geryoneus-Metopen sich auf das IV. und V. Intercolumnium vertheilen. Dieses Compositionsprincip wird aber zerrissen, wenn man mit Petersen IV mit V und X mit XI verbindet. Auch bei den Metopen der drei andren Seiten finde ich dasselbe Princip mehr oder minder streng festgehalten. Sehen wir uns zunächst nach weiteren Darstellungen von Streitwagen um, so finden wir auf der Südseite XV den Wagen des auf XVI befindlichen Kriegers; auch hier stehen beide Metopen über demselben Intercolumnium; dass auf der Nordseite der Wagen von I zu einer Figur auf II gehört, versteht sich von selbst. Es ist ferner doch schwerlich zufällig, dass auf der Westseite, soweit sich die Darstellungen erkennen lassen, immer zu Pferd und zu Fuss kämpfende Amazonen abwechseln, so dass sich auch hier I und II, III und IV, IX und X, XI und XII, XIII und XIV, also jedesmal die über einem Intercolumnium stehenden Metopen gruppenweise zusammenordnen. Auf V war sicher, auf VIII vielleicht eine Reiterin dargestellt, aber da VI und VII fehlen, lässt sich nicht entscheiden, ob das Princip auch in der Mitte festgehalten war. Bei den Kentaurenkämpfen der Nordseite war nach der Natur des Gegenstandes eine strikte Durchführung des Princips ausgeschlossen. Wenn Michaelis (S. 127), wie ich nicht zweifle, mit Recht XXI zu den Kentaurenkämpfen zieht, so schliessen beiderseits je 12 Metopen mit Kentaurenscenen 8 Metopen mit andern Darstellungen ein; der Abschnitt fällt also auf beiden Seiten wieder über eine Säule. Von den acht Metopen der Mitte aber gehören wenigstens 6 wieder paarweise zusammen, nämlich XV und XVI, XVII und XVIII, XIX und XX, und für das noch übrige Paar XIII und XIV ist dasselbe mindestens wahrscheinlich.

Kehren wir nochmals zur Ostseite zurück, so ist klar, dass die drei mittleren Metopenpaare eng zusammengehören; hier finden wir Zeus, Athena und Herakles, jenen göttlichen Dreiverein, der, seit der Nationalstolz der Dorer ihrem Stammheros einen hervorragenden Platz in der Gigantomachie angewiesen hat, zunächst in der peloponnesischen und dann unter deren Einfluss bald auch in der attischen Kunst fast typisch den Mittelpunkt des Gigantenkampfes bildet. Von älteren Darstellungen sei hier an den Giebel des Megarerschatzhauses in Olympia, die schwarzfigurigen Vasen bei Gerhard A. V. I 25, und Overbeck Kunstmyth. Atlas IV 3. 6. 9, endlich an die Berliner Schale strengen rothfigurigen Stils (Gerhard Trinkschalen X = Overbeck Kunstmyth. Atlas IV 12) erinnert. Von Monumenten, die jünger sind als der Parthenon, genügt es die Pariser Gigantenvase zu nennen[2]).

Auch darf es bei dieser Gelegenheit einmal mit Entschiedenheit ausgesprochen werden, dass derselbe Dreiverein auch für die Mitte der Ostseite des pergamenischen Altars postulirt werden muss, und dass dort Herakles wahrscheinlich links neben Zeus gekämpft hat. Die untergeordnete Stelle, die man bis vor kurzem dem Herakles neben niederen Göttern (den Kureten oder Deimos und Phobos) angewiesen hat, steht weder mit dem festen Typus des Gigantenkampfes im Einklang, noch entspricht sie dem Range, den Herakles gerade in Pergamon als Vater des Stadtgründers Telephos einnimmt. Jetzt ist zum Glück durch eine neue Zusammensetzung von Freres endgültig festgestellt worden, dass der vermeintliche Herakles ein Gigant ist (Beschreibung der pergamenischen Bildwerke 6. Aufl. S. 14). Der alte Typus zeigt Zeus, Athena und Herakles, alle drei von demselben Wagen herab kämpfend. Der Künstler der Metopen konnte dies Motiv natürlich nicht brauchen und gab daher jedem der Kämpfer seinen eigenen Wagen. Athena stellte er, wie es ihr an ihrem eigenen Tempel zukam, in die Mitte und gruppirte zu beiden Seiten streng symmetrisch Zeus und Herakles. An dieses Centrum von drei Metopenpaaren schliessen sich dann zu beiden Seiten je zwei Metopenpaare mit den übrigen Gigantenkämpfern an.

Die hier vorliegende Composition ergiebt sich so natürlich aus der gestellten Aufgabe, dass ich ein, allerdings seltsames, Zusammentreffen für zufällig halten muss. Wir finden nämlich auf dem Ostfries diejenigen Götter, welche der Fries mit den Metopen gemein hat, bis auf Poseidon in der-

[2] Vgl. Overbeck Kunstmythologie II 353 f.

selben Reihenfolge dargestellt, wie auf den Metopen.

Auf dem Fries folgen:

Hermes, Dionysos, Demeter, Ares, Hera, Zeus, Athena, Hephaistos, Poseidon, Apollon, Artemis, Aphrodite.

Auf den Metopen:

Hermes, Dionysos, Ares, Hera, Zeus, Athena, Herakles, Apollon, Artemis, Poseidon.

Berlin, Juli 1883.

C. Robert.

DIE DREIZEHNTE SÜDMETOPE DES PARTHENON.

Von den 32 Metopen der südlichen Längsseite des Parthenon sind die mittleren 14 in Zeichnungen von J. Carrey überliefert[1]). Nach dem Gegenstande ist es sofort klar, dass von der westlichen Ecke an 12 Metopen, von der östlichen an 11 Scenen eines Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren sind, während in den 9 mittleren kein Kentaur vorkommt. Leider gehören aber die letzteren gerade zu denen, welche nicht im Original erhalten sind, und bieten auch sachlich so viele Schwierigkeiten, dass man weder weiss, ob sie alle zu einem Mythos gehören[2]), noch was sie darstellen. Nur einen Schritt ist man in der Erklärung derselben weitergekommen. Michaelis hat nämlich (Parthenon S. 135) vermuthet, dass noch Metope 21 zu dem Kentaurenkampf zu ziehen sei und Petersen (Kunst des Pheidias S. 219ff.) hat diese Vermuthung, auf welche er unabhängig von Michaelis gekommen war, zur Gewissheit erhoben. Beide haben besonders auf die grosse Aehnlichkeit mit der Schlussgruppe des Frieses von Bassai hingewiesen, wo zwei Frauen, die ein Kentaur angreift, gleichfalls bei einem alterthümlichen Götterbilde Schutz suchen. Ausserdem konnte noch ein rothfiguriges, nach Stil und Buchstabenform einer Beischrift der Uebergangszeit aus der strengeren in die freiere Manier angehöriges Vasengemälde (Archäol. Ztg. 1883 T. 18 = Laborde *vases de Lamberg* I 25. 26 = Passeri *pict. Etr.* I 11. 12 = Inghirami *pitt. di vasi Etr.* I 91ff.[3]) angeführt werden, wo dieselbe Scene sich bei einem Altar und der Thür eines Thalamos abspielt. Die in diesen Darstellungen hinzukommenden Personen des Angreifers und Vertheidigers hatten in der Metope natürlich keinen Platz und werden durch die beiden vorhergehenden Reliefs genügend repräsentirt, in welchen ein Kentaur eine Frau in der Richtung von der Gruppe fortschleppt (12) und einem anderen, der auf sie zusprengt, ein Lapith entgegentritt (23).

In ähnlicher Weise kann man nun, wie ich glaube, auch Südmetope 13 erklären, welche auf die letzte einen Kentauren mit einer geraubten Frau darstellende Metope des westlichen Theiles der Südseite folgt und zu den fremden Darstellungen gerechnet wird, trotzdem kein Grund vorliegt sie auch nur mit 14 in Zusammenhang zu bringen[4]). Wir sehen (Laborde *Parth.* T. 11 Fig. 13 = Bröndsted Reisen und Untersuchungen Gr. II T. 47 Fig. 13 = Michaelis T. 3 Fig. 13) neben einander

[1]) Nur die 12. Metope ist 1833 wiedergefunden worden.

[2]) Namentlich störend wirkt unter den anderen friedlichen Gruppen die Kampfscene von 16, mit welcher sich höchstens das Zweigespann mit Wagenlenker von 15 verbinden lässt.

[3]) Das bei Inghirami tav. 93 abgebildete, auffallend ähnliche, aber etwas kleinere Vasenbild wage ich nicht heranzuziehen, da es wegen einiger Details, welche fast den Eindruck machen, als ob sie denen der grösseren Darstellung missverständlich nachgebildet wären, mindestens einer starken Restauration verdächtig erscheint. So sitzt z. B. ein Lapith statt auf einem gestreiften Kissen auf einem Schild mit drei Griffen, und ein geöffnet daliegender Kranz der grösseren Vase ist auf der kleineren als eine Art Henkel mit einem Sitz verbunden. — Gleichfalls nach einem Altar flüchtet eine Frau in dem Kentaurenkampf eines glockenförmigen Kraters freien Stils (Benndorf Gr. u. sic. Vasenb. T. 35); nach einem im Hintergrund befindlichen Tempel streckt auf der ähnlichen Darstellung einer Bronzemünze des Antoninus Pius eine von einem Kentauren geraubte Frau den Arm aus (Decamps *select. numm.* t. 25 = Millin *gal. myth.* pl. CV 437). Nebenbei will ich noch bemerken, dass die Benennung des Angreifers in der Gruppe von Bassai als Theseus auf sehr schwachen Füssen steht, da das an dem Baum hängende Fell ebensogut dem mit ihm kämpfenden Kentauren gehören kann. Denn Stackelbergs Einwand (Apollotempel zu Bassae S. 75), dass hier alle Lapithen ein 'Schutzgewand' hätten, erweist sich als nichtig, s. T. 21. Auch wird das betreffende Fell ein Pantherund kein Löwenfell sein, da es keine Spur von einer Mähne hat; Pantherfelle tragen aber die Kentauren auf Vasen, s. Conze Vorlegebl. IV 4, Inghirami *mus. Chius.* tav. 80. Die Deutung des Protagonisten im Amazonenfries als Theseus hat wegen der Löwenhaut, Keule und Bogen Klügmann Amazonen S. 61 Anm. 98 mit Recht angezweifelt und ihn Herakles genannt.

[4]) Die Wendung des Kopfes der l. Gestalt gilt der r.

stehend zwei langgewandete Gestalten. Die linke ist entschieden eine Frau, welche ihren Chiton in Busenhöhe aufnimmt. Sie ist in einer Bewegung begriffen, welche Michaelis (S. 133) als Fortgehen deutet, erhebt den linken Arm und wendet den Kopf einer rechts neben ihr stehenden, schon zu Carreys Zeit kopflosen Figur zu. Dieselbe hat den Rücken gekrümmt, wodurch sie nur scheinbar kleiner wird als die andere, und hält ihr Gewand, welches den Oberkörper frei lässt, mit beiden Händen fest. Bis jetzt liegt, soviel ich weiss, nur eine Erklärung vor, die von Bröndsted (S. 209). Er legt das Hauptgewicht darauf, dass die Gewänder beider Gestalten in einen Bausch zusammengenommen sind, und dass die rechte nach den Formen der Brust auf der Carreyschen Zeichnung ein Mann zu sein scheint. Deshalb sieht er in der Darstellung 'Demeter, welche ihren Zögling Triptolemos im Säen der milden Frucht unterrichtet'. Doch ist ihm schon selbst (S. 211) aufgefallen[5], dass man statt dieser Scene der Triptolemossage die andere, namentlich auf Vasen derselben Zeit so unendlich oft dargestellte erwarten sollte, wie er auf dem geflügelten Schlangenwagen sitzt und entweder in Gegenwart der Göttinnen kurz vor der Abfahrt ein Trankopfer bringt[6]) oder schon durch die Lüfte fahrend die göttliche Gabe verbreitet[7]). Hierüber setzt er sich jedoch hinweg, indem er auf einige, wie er meint, der von ihm angenommenen Deutung entsprechende Monumente verweist[8]). Aber die Aehnlichkeit des Pariser Onyx ist nur gering, dann sind auch die anderen von ihm herangezogenen Denkmäler aus viel späterer Zeit, und selbst wenn man bessere Beispiele fände, so wäre unsere Metope doch nicht so zu erklären. Denn zunächst würde die linke Gestalt bei der für einen derartigen Zweck höchst ungeschickten Lage des *κόλπος* die Saatkörner verschütten. Misst man aber die Schuld hiervon dem Zeichner bei, so ist noch immer die Haltung des rechten Armes derselben Frau beim Säen unmöglich, und noch mehr das Gewandmotiv der kopflosen Gestalt. Wird nämlich wie hier der obere Theil des Gewandes völlig abgenommen, um darin die Körner zu tragen, so gleitet es vom Rücken

[5]) Vgl. Petersen S. 228.

[6]) Conze Vorlegebl. IV 7.

[7]) Gerhard A. V. I 43 ff., Lenormant et de Witte *élite céramogr.* III 65, 67.

[8]) Mongez *iconogr. rom. pl.* XXIV 3 = Millin *gal. myth.* pl. 48, 220, Montfaucon *ant. expl.* I, XLV, Zoega *bassiril. ant.* II 94 = Millin *gal. myth.* pl. 26, 92.

herab und hindert nicht nur die vorschreitende Bewegung, sondern die ganze Function. Die richtigere und viel einfachere Haltung beim Säen ist vielmehr die, dass das auf dem Körper befindliche Gewand in einen weiten Bausch zusammengenommen wird, wie z. B. auf der von Bröndsted selbst angezogenen Gemme Triptolemos seine Chlamys verwendet[9]). Ist es jedoch wirklich so sicher, dass die rechte Figur der Metope weiblich ist? Michaelis drückt sich mit Recht darüber sehr vorsichtig aus[10]). Hätte man nämlich z. B. in Metope 22 nicht noch andere Kriterien, so würde man nach Carreys Zeichnung aus den Formen der Brust, die denen der Figur in der 13. Metope ganz ähnlich sind, kaum auf ein Weib schliessen können. Und wie leicht ähnliche Irrthümer bei schlecht erhaltenen Darstellungen vorkommen können, zeigt Stuarts Verzeichnung bei der Demeter im Fries und die des Anonymus im Westgiebel bei der Aphrodite[11]). Aber noch ein zweiter Umstand spricht dafür, dass die Figur weiblich war. Unter den von Newton bei Michaelis (S. 141) beschriebenen Metopenfragmenten ist das unter 305 aufgeführte 'ein rechter weiblicher Unterarm vom Ellenbogen bis fast an den Knöchel, quer an einem theilweise bekleideten Stück von der rechten Seite des Körpers liegend'. Das ist ein Gewandmotiv, wie es unter der ganzen Reihe verlorener Südmetopen bei keiner anderen vorkommt als der unsrigen, und deshalb sagt Newton mit Recht, es scheine zu der Figur rechts auf Südmetope 13 zu gehören. Auch müsste man, um das Stück einer verlorenen Metope einer anderen Seite zuschreiben zu können, bei seiner genauen Uebereinstimmung mit der Zeichnung eine völlig ähnliche Situation voraussetzen.

Zu einer richtigeren Deutung kann man nun, wie ich glaube, gelangen, wenn man die Haltung des Gewandes der beiden Gestalten schärfer fasst. Mir scheint sie bei beiden Figuren der in Metope 21 sehr ähnlich zu sein, namentlich ist die Lage des linken Armes der beiden links stehenden Frauen

[9]) Bekanntlich wird entweder auf diese Weise gesät oder aus einem zweihenkligen, an dem einen Arme hängenden Korb, wie es die Nikosthenesschale des Berliner Antiquariums darstellt. Panofka Bilder ant. Lebens T. 14, 6.

[10]) Er sagt S. 133: 'Eine grosse vollständig bekleidete Figur mit (drohend? verwundert?) erhobener R. wendet im Fortgehn ihr Gesicht nach einer kleineren, etwas gebückten Figur mit nacktem Oberkörper, die nach den Formen der Brust — der Kopf fehlt — männlich zu sein scheint.'

[11]) Ueber eine andere Verzeichnung Carrey's s. Robert Archäol. Ztg. 1875 S. 101 Anm. 3.

fast die gleiche. Ich sehe deshalb hier wie dort ein Aufnehmen der auf der Flucht in Unordnung gerathenen Gewänder[12]). Dann ist auch der erhobene Arm der linken Frau viel eher die Geberde des Hülfeflehens oder der Furcht als der Verwunderung oder des Drohens. Ferner drückt die Bewegung der Füsse kein Fortgehen oder Vorschreiten aus, sondern nur die Unruhe nach der Flucht. In der Nachbildung des Labordeschen Facsimile bei Michaelis ist dieselbe nicht treu genug wiedergegeben. Auch die Beugung des Körpers der rechten Gestalt ist für das Uebernehmen eines Gewandes charakteristisch. Ferner erhalten wir durch diese Erklärung eine gute Responsion mit Metope 21, indem so beide Seiten der Kentauromachie gegen die fremden Mittelscenen hin durch je zwei geflüchtete Frauen begrenzt werden. Ganz identisch konnten freilich beide Darstellungen nicht sein und deshalb fehlt hier das Götterbild, aber der Künstler konnte namentlich für eine Zeit, welche ein unmotivirtes Entblössen des weiblichen Körpers in bildlichen Darstellungen noch nicht kannte, die Situation nicht besser charakterisiren als durch die in Unordnung gerathenen Gewänder, welche auch für die anderen Metopen mit frauenraubenden Kentauren typisch sind. Daher war auch keine Gefahr vorhanden dass ein antiker Beschauer, dem noch dazu der Gegenstand der Mittelscenen bekannt war, sie zu diesen ziehen konnte.

Die 32 Metopen vertheilen sich also jetzt in der Weise, dass links 13, rechts 12 Metopen der Kentauromachie 7 fremde Scenen einschliessen. Das ist allerdings keine völlige Symmetrie, und die andere Eintheilung, welche 8 fremdartige Metopen annimmt, gewinnt auf beiden Seiten je 12. Aber das darf uns von unserer Deutung nicht zurückschrecken. Die Symmetrie, welche wir auf jene Weise erreichten, wäre immer nur eine Zahlensymmetrie, die in Kunstwerken herauszufinden allerdings recht interessant ist, die man aber nie hineintragen soll. Dem Auge des Beschauers konnte es an der sich weithin erstreckenden Längsseite kaum auffallen, dass auf der einen Seite 12, auf der anderen 13 Metopen der Kentauromachie angehörten, und einem Entsprechen der blossen Zahlen ist doch wohl der gleiche Abschluss, welchen wir auf beiden Seiten gewonnen haben, vorzuziehen. Ebenso finden wir auf der Nordseite keine völlige Regelmässigkeit, indem von 12 und 11 aus anderen Mythenkreisen entlehnten Scenen 9 Kentaurenmetopen eingeschlossen werden[13]).

Berlin. Otto Rossbach.

[12]) Auch Michaelis a. a. O. sagt von der r. Figur, sie 'fasst das Gewand an, als ob sie es über die Schulter werfen wollte'.

[13]) Bröndsted II 274, Petersen S. 230.

MISCELLEN.

ZUR ATHENA PARTHENOS.

Herr Th. Schreiber sagt im 41. Jahrgang der Archäol. Ztg. S. 282 von der cilicischen Münzcopie der Athene des Phidias, über die ich (Zeitschr. f. Num. X. S. 152) gesprochen: „man kann sich den Baum" (der nämlich der stützenden Säule des Marmorfigürchens genau entspricht) „als an der Seite der Göttin freistehend" u. s. w. „denken" ... „eine Uebereinstimmung mit der Stütze am athenischen Marmorbilde liegt also nicht vor". Wer sich die photographischen Abbildungen der Münze (Imhoof, *monnaies grecques* pl. G, XV) und der Marmorfigur (Mitth. des archäol. Inst. VI Taf. I) ansieht, wird sofort bemerken, dass beide Figuren bis ins kleinste Detail völlig identisch sind, dass die Säule der Marmorfigur nur durch das Bäumchen der Münze, das gewiss nicht frei steht, ersetzt ist und dass die Uebereinstimmung beider Figuren nur dann möglich war, wenn der im „weit entlegenen" Cilicien wohnende Stempelschneider die Figur des Phidias oder eine Nachbildung derselben gesehen und genau copirt hat.

A. v. Sallet.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1883.

I. Sammlung der Skulpturen und Abgüsse.

Mit Berufung darauf, dass die im Jahrbuche der k. preussischen Kunstsammlungen zum Drucke gelangenden Vierteljahrsberichte eine Uebersicht über die gesammte Thätigkeit bei der Abtheilung gewähren, verzeichne ich hier die gemachten Erwerbungen. Dieselben beschränkten sich zumeist auf Gipsabgüsse.

An Originalen wurde im Pariser Kunsthandel das Bruchstück einer bemalten attischen Grabstele aus dem 5. Jahrhundert, mit dem Kopfe eines Jünglings, angekauft.

Sonst sind nur die Originalproben zu nennen, welche von der im Auftrage der k. Akademie der Wissenschaften nach Kurdistan unternommenen Reise der Herren Humann, Puchstein und von Luschan heimgebracht wurden. Das ansehnlichste Stück darunter ist das Relief assyrisirenden Stils, eine Löwenjagd darstellend (vgl. Puchstein, Sitzungsberichte der preuss. Akad. d. Wiss. 1883, I S. 30), aus Saktschegözü (zwischen Amanus und Euphrat gelegen).

Unter den Gipsabgüssen verdienen obenan genannt zu werden die gleichfalls von der genannten Expedition hierhergeschafften Abgüsse einer Anzahl von Skulpturen, zum Theil mit Schriftzeichen, aus Nordsyrien und namentlich einiger Hauptstücke der Kolossalskulpturen am Grabmale des Königs Antiochos I. von Commagene auf dem sog. Nemrud-dagh (vergl. Puchstein a. a. O. S. 44ff.). Dem k. Museum wurden alle diese Originalstücke und Abgüsse von der k. Akademie der Wissenschaften überwiesen.

Eine andere ansehnliche Erwerbung waren die, so weit Formen gemacht sind vollständigen. Abgüsse der durch die österreichische Expedition nach Wien gebrachten Reliefs vom Grabmale zu Giölbaschi (Benndorf, Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich VI, 1882, S. 185ff.).

Aus Kleinasien gingen uns ferner als Geschenk des amerikanischen archäologischen Instituts einige Abgüsse der neugefundenen Tempelreliefs aus Assos zu.

In Athen wurden angekauft die Abgüsse zweier thessalischer Grabstelen (Mitth. ath. Inst. VII, Taf. I. II), eines Reliefs im Museum des Piraeeus (a. a. O. VII, Taf. XIV), des Plutosknaben aus der Gruppe des Kephisodotos (a. a. O. VI, Taf. XIII, 1) und eines jüngst im botanischen Garten gefundenen Grabreliefbruchstücks.

Aus dem britischen Museum wurden folgende Abgüsse angeschafft: Todtenmahl mit gefälschter lateinischer Inschrift, Grabrelief des Arztes Iason (Panofka *Mus. Pourt.* Taf. XXVI), römischer Portraitkopf (*Anc. m.* XI, Taf. XXXI).

Durch Tausch bekamen wir den Abguss des Niobekopfes Yarborough (Michaelis *anc. m. in Gr.-Brit.* S. 227).

Von andern Einzelerwerbungen verdienen genannt zu werden Abgüsse ausgewählter Stuckreliefs aus dem Farnesinischen Hause zu Rom, ferner zweier Köpfe griechischer Herkunft, ein Geschenk des k. k. österreich. Museums für Kunst und Industrie, eines Kybelereliefs (Treu Kat. der Sammlung der kais. Kunstakademie in Petersburg (russ.) n. 382), des Panskopfes Borghese (Braun Ruinen u. M. Roms S. 537, n. 10), auch eines Militärdiploms Domitians in Pesth, Geschenk des Herrn Mommsen, endlich eines männlichen Kopfes vom kleinen pergamenischen Friese, dessen Original sich im Besitze des Herrn Hofrath Fiedler in Dresden befindet.

Welche von diesen Abgüssen zugleich in Formen für das k. Museum erworben, also bei demselben käuflich sind, darüber giebt ein im Herbst 1883 ausgegebener Nachtrag zum Verzeichnisse der im k. Museum käuflichen Gipsabgüsse Auskunft.

CONZE.

II. Antiquarium.

A. Grabfunde.

Fund aus einem Grabe bei Vulci (*tomba a cassone*): eine prachtvolle goldene Fibel und zwei feine kleine goldene Spiralen mit menschlichen Masken an den Enden; ferner eine Anzahl Vasen, welche der italisch-geometrischen, protokorinthischen, italisch-protokorinthischen und italisch-korinthischen, der altkorinthischen und der Bucchero-Gattung angehören (in meinem neuen Vasencatalog die No. 234. 235a. 246a. 338a. 996. 1054a. 1082a. 1138a. 1201. 1210a. 1222. 1222a. 1273. 1274. 1503). — Fund aus einer *tomba a ziro* bei Chiusi: grosser Thronsessel aus Bronzeblech mit gepressten Relieffiguren von geflügelten Stieren, Sphinx u. a.; niederer Tisch aus Bronzeblech mit vier Füssen; Aschenurne aus Bronze, die auf dem Thron stand; eine zweite grosse Bronzevase; kleine Bronzekanne anscheinend griechischer Fabrication; Bronzefibeln mit geometrischen Ornamenten; zwei Augen von Horn mit Pupille von Bernstein; Fibelstücke aus Glasfluss; eiserne Lanzenspitzen und Messer; Kleinigkeiten aus Bronze (zahlreiche kleine Ringe und Knöpfe von einem Gewande u. a.); Schüsseln aus schwarzem und rothem Thon.

B. Bronzen.

Wangenschirm eines Helmes, aus Griechenland, getriebenes Bronzerelief auf einer Unterlage von Blei: wahrscheinlich Philoktet darstellend (vgl. die Münze von Lamia Arch. Ztg. 1871, S. 79, No. 1), freilich fehlen sowohl Wunde als Bogen. Auf einem Felsen der bärtige Held, mit schmerzvollem Ausdruck die R. an die Stirne legend und hinausblickend; vorzügliche Arbeit, an Schönheit den Siris-Bronzen in London zu vergleichen. — Urne aus Capua, beschrieben *Bull. d. I.* 1871, p. 118, 5, mit einem Hornbläser und drei Pferden auf dem Deckel. — Schwebende weibliche Figur, mit wallendem Gewand, wie es scheint bogenschiessend (Artemis?), Statuette. Rom. — Statuette eines Jünglings, den Discus auf der R. Etrurien. — Hündchen. Rom. — Herakles-Statuette und Stempel in Form einer Fusssohle mit: ΖΗΝΩΝΟϹΙΕΡΕΩϹ. Constantinopel. — Drei Löwenmasken rohen Stiles, wohl von Thüren (zwei grosse, eine kleine). Syrien.

C. Terracotten.

Kleinasien. Eine Anzahl wahrscheinlich aus der Necropole von Myrina stammende Stücke: das schönste ist eine grössere Gruppe von Pan und einer Nymphe (abgebildet bei Fröhner, *catal. de la coll. Lecuyer,* 1883, pl. 18 und *coll. Lecuyer* pl. X[2]). — Sehr interessante und schöne Reliefplatte mit Charon, Hermes und einem (verstorbenen) Mädchen. — Knabe auf einer Bank neben kleinem Altar, mit Früchten und Hahn. — Knabe mit Traube sitzend, eine Gans würgend. — Silen mit Füllhorn. — Bogenspannender Eros (Motiv wie bei den Statuen). — Eilender Sklave mit Maske der Komödie, Schwert, Feldflasche und Reisesack tragend; ziemlich gross und von trefflicher Ausführung. — Herakleskopf archaischen Stiles, als Gefäss verwendet; in der Technik ganz wie die übrigen Terracotten dieser Reihe (abg. *coll. Lecuyer,* pl. K[3]). — Karikatur des Herakles (abg. *coll. Lecuyer,* pl. K[3]). — Sitzende Frau am Grabe (abgeb. bei Furtwängler, S. Sabouroff, im Text zu Taf. XV). — Frau das Trigonon spielend. — Vortreffliche karikirte Maske. — Sitzender bärtiger Schauspieler(?).

Griechenland. Archaische Frau aus Böotien; stehend, Krotalon in der Hand. — Sitzendes weibliches Idol; Farben gut erhalten. — Mehrere weniger bedeutende Statuetten aus Athen und Böotien. — Kleine massive Figuren: Gruppe von zwei Karikaturen; tragische Frau. — Schönes Relief (von einem Gefässe?) mit dem auf einem Bocke reitenden Eros, dem Papposilen vorangeht (Replik im Louvre, abg. *Heuzey, fig. de terrecuite,* pl. 38, 4). — Kleiner Thronsessel „mykenischer" Technik. — Sitzender Affe in ein Mäntelchen gehüllt.

Tarent. Sehr schöner fast lebensgrosser Jünglingskopf mit kurzen Haaren, aufschauend, etwa aus dem 4. Jahrh. — Weiblicher etwa halblebensgrosser Kopf strengeren Stiles. — Stirnziegel mit gehörntem Kopf mit Ohrringen und Halsband, freier Stil. — Zwerg mit grossem Wasserkopf. — Trefflicher Porträtkopf eines älteren bartlosen Mannes.

D. Vasen.

Kanne in Form eines weiblichen Kopfes mit der Inschrift des Charinos (in meinem Vasencat. No. 2190). — Archaischer Teller aus Kameiros mit dem Bilde des bartlosen laufenden Perseus (abg. bei Salzmann, *nécrop. de Camirus* T. 55, 2). — Archaischer Teller korinthischer Fabrik ebenfalls von Kameiros, mit einem geflügelten bärtigen Dämon. — Kleinere schlanke Amphora von Kameiros, mit Zickzack- und anderen linearen Ornamenten; eigene rhodisch-kleinasiatische Gattung. — Altattische Amphora mit Ringergruppen aus Etrurien. — Altattische Lekythos mit Amazonenkampf aus Athen (eine Schlange aus dem Schilde

des Griechen herausspringend). — Eine Anzahl Scherben sog. prähistorischer Art, mit verschiedenen Ornamenten, aus Dimini und Sesklo in Thessalien. Geschenk des Herrn Dr. Lolling. — Grosse Schüssel aus Korinth mit Lotos und Palmetten aussen und einem Pferde innen (Vasencat. No. 1661). — Mehrere Gefässe des späteren local-böotischen Stiles aus Böotien.

E. Gemmen und Edelmetalle.

Schönes goldenes Armband mit Gazellenkopf am Ende. Griechenland. — Bommeln aus verziertem Goldblech mit rothen Steinen. Griechenland. — Silberner Teller mit dem Flachrelief der auf einem Hirsche reitenden Artemis. Rom. — Onyx-Cameo, in Hannover gefunden, spätrömischen Stils, zwei wohl weibliche Brustbilder darstellend mit auf Land und Wasser bezüglichen Attributen. — Fünf Siegelsteine primitiver Art aus Nordsyrien (von der Expedition nach dem Nemrud-dagh mitgebracht). — Carneolgemme mit einem Löwen und indosassanidischer Inschrift. — Abgüsse von sog. Inselsteinen aus den Sammlungen zu Breslau und Kopenhagen.

F. Varia.

Bleiplatte aus dem Lech bei Augsburg: byzantinisches Kaiserpaar unter einem grossen Kreuz, l. Obelisk, r. Schlangensäule; darunter ungelesene Inschrift. — Mehrere gläserne Siegel; kleine bunte Glasköpfe.

A. Furtwängler.

SITZUNGSBERICHTE.

Festsitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom.

In der am 25. April 1884 zum Gedächtniss der Gründung Roms abgehaltenen Sitzung sprach Herr Professor Jordan (Königsberg) über das in der Zeit vom October 1883 bis März 1884 aufgedeckte *atrium Vestae*, und zwar erörterte er zuerst die Frage der Erbauungszeit an der Hand der zahlreichen noch in situ befindlichen Ziegelstempel, welche er gemeinsam mit Herrn Dr. Dressel gesammelt und letzterer abgeschrieben und chronologisch bestimmt hat. Das Ergebniss ist, dass dieselben sämmtlich entweder sicher oder mit grösster Wahrscheinlichkeit der Zeit Hadrians zuzuweisen sind. Im Gegensatz also zu den bisher ausgesprochenen Vermuthungen, das Gebäude sei von Severus und Julia Domna gebaut, ist der Bau desselben in die Regierungszeit dieses Kaisers zu setzen, und so — aber auch nur so — erklärt es sich denn auch, dass die Gebälkinschrift der an der Seite des Eingangs angebrachten gleichzeitigen Kapelle (*senatus populusque romanu*[*s*] | *pecunia publica faciendam curavit*) spätestens in der Zeit Hadrians geschrieben worden ist. Die Veranlassung des gewaltigen Neubaues ist wahrscheinlich der Bau des Tempels der Venus und Roma. — Der Vortragende erklärte weiterhin die Einrichtung des Peristylium. In der Mitte desselben ist ein Kreis von *tegolini* (welche *bolli* der nachdiocletianischen Zeit tragen und also einer Ausbesserung angehören) und um diesen ein durch Radien mit ihm verbundenes Achteck von Mauerwerk erhalten. Innerhalb des Kreises haben *tasti* keine Spur von Mauerwerk ergeben: man wird hier eine Baumpflanzung anzunehmen haben. Ein in der Nähe befindlicher *lacus* mit Abfluss und stark geneigter Grundfläche wird, da ein Brunnen oder Wasserleitungsrohr nirgend in der Nähe zu finden ist, zur Aufnahme der aus den Quellen entnommenen *aqua iugis vel quaelibet praeterquam quae per fistulas venit* (Fest. 158. 160) gedient haben. Der Vortragende schloss mit dem Hinweise auf die einstweilen noch unlösbare Frage nach der Existenz der *regia* und sprach die Hoffnung aus, dass die Niederreissung der Kirche S. Maria Liberatrice die Entscheidung bringen werde.

Herr Stevenson hatte einen Vortrag über Darstellung der Stadt Rom und römischer Monumente auf Zeichnungen, Siegeln und Gemälden des Mittelalters und der Renaissance vorbereitet. Da er jedoch als Vertreter der römischen Commission bei der Eröffnung der Turiner Ausstellung festgehalten war, hatte Herr Gatti es übernommen, denselben zu verlesen. Nachdem er über einige Darstellungen gesprochen, welche ein Bild der Stadt gewähren sollten, wie man sie sich im 14. Jahrhundert dachte, zählte er diejenigen Abbildungen einzelner Gebäude auf, welche auf späteren Gemälden vorkommen. Der inhaltreiche Vortrag, welcher sich nicht wohl im Auszuge mittheilen lässt, wurde durch eine ansehnliche Reihe von Photographien erläutert.



Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 15. Januar. Nachdem der Kassenbericht erstattet und der vorjährige Vorstand wiedergewählt war, legt der Vorsitzende an eingegangenen Schriften vor: Lucy M. Mitchell, *History of ancient sculpture;* Schliemann, Troja; H. Nissen, Italische Landeskunde I; Dittenberger, *Sylloge inscriptionum graecarum;* Gilbert, Topographie der Stadt Rom im Alterthum; K. R. Rhangabé, Häusliches Leben bei Homer; Wieseler, Geschnittene Steine des IV. Jahrh. n. Chr.; V. Head, *Coins of Aetna and Zankle;* Loeschcke, Die Enneakrunosepisode bei Pausanias. — Herr Conze sprach über die Ergebnisse der seit Mai v. J. wieder aufgenommenen Ausgrabungen in Pergamon. Da Herr Humann den grösseren Theil des Sommers hindurch von der Expedition nach dem Nemrud-dagh in Anspruch genommen war, leitete in seiner Abwesenheit Herr Bohn die Arbeiten unter Assistenz des Herrn Fabricius, welcher insbesondere die Copie der Inschriften besorgte. Der Vortragende hatte im November persönlich an Ort und Stelle von den Ergebnissen Kenntniss genommen und hob drei Hauptresultate der topographisch-monumentalen Untersuchung hervor: 1. die sehr geförderte Aufklärung über die Mauerumfassungen der Stadt in den verschiedenen Perioden ihres Bestehens, 2. die Nachweisung der Lage der Agora oben am Stadtberge, und 3. in der Nähe derselben am Westabhange unter dem Athenaheiligthume die Entdeckung des Theaters der Königszeit. Hand in Hand hiermit wurden zwar keine Skulpturen selbständiger Bedeutung, wohl aber sehr zahlreiche Ergänzungsstücke zu den bereits hier im Museum befindlichen Bildwerken gefunden; noch kurz vor der jetzigen Winterunterbrechung der Arbeiten am 12. December die Figur eines jungen hinten überfallenden Giganten aus dem grossen Altarrelief. Die epigraphische Ausbeute wurde nicht nur durch die Ausgrabung selbst, sondern auch durch Umschau in der modernen Stadt und der Umgegend bereichert. — Herr Robert legte die Schrift von Milani vor: *I frontoni di un tempio tuscanico scoperti in Luni,* ferner eine von Eichler gefertigte Zeichnung des im Garten von Pal. Caffarelli befindlichen Sarkophags, auf den zuerst v. Duhn aufmerksam gemacht hat (Ant. Bildw. in Rom II 2401). Der Vortragende stimmte v. Duhn bei, welcher dieses Exemplar für den ältesten römischen Marmorsarkophag erklärt. — Herr Hübner sprach über die in den letzten sechs Jahren gemachten Fortschritte unserer Kenntniss des römischen Grenzwalls und der römischen Niederlassungen und Strassen in Deutschland. Seit Kieperts grosser Karte des Limes ist der bairische und württembergische Abschnitt desselben genau verzeichnet und in der Feststellung der zwischen Mittenberg am Main und Hanau liegenden Strasse und der älteren Befestigungslinie auf badischem Gebiet ein erheblicher Fortschritt gemacht worden. Für die Taunusstrecke wird v. Cohausens demnächst erscheinendes Werk neue Ergebnisse bringen; für Erforschung der Strassenzüge längs beider Ufer des Stroms ist J. Schneider in Düsseldorf, für die rechtsrheinischen Fortsetzungen der Strassen und der Brücken E. aus'm Weerth, für Untersuchung der Verbindungen rheinischer Strassenzüge mit den Städten Galliens General v. Veith in Bonn und für Erforschung der eigenthümlichen Cultur des Trevererlandes Hettner in Trier unausgesetzt thätig. Auch in den grossen Städten schreitet die Aufdeckung der römischen Bauten vorwärts: in Mainz sind ausser bedeutenden Resten der röm. Brücke Inschriftsteine in ziemlicher Zahl zum Vorschein gekommen (zusammengestellt in Kellers Nachtrag zum Beckerschen Katalog); in Regensburg und Köln (durch Mertz) ist die ursprüngliche Maueranlage nachgewiesen. An zusammenfassenden Arbeiten besprach der Vortragende besonders K. Bissinger's Uebersicht über Urgeschichte und Alterthümer des badischen Landes und die für englische Leser bestimmte Schrift von Hodgkin in Newcastle: *The Pfahlgraben* u. s. w., welche Veranlassung gab, auf die eifrige Durchforschung des römischen Walles in England hinzuweisen.

Sitzung vom 5. Februar. Eingegangen waren: Steffen, Karten von Mykenai; *Ἐφημερὶς ἀρχ. III* 3; Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen?; Hirschfeld, Ausflug in den Norden Kleinasiens. — Herr Jacobsthal sprach über die Entwickelungsgeschichte einer griechischen Ornamentform, welche weniger durch Grösse oder feine Ausbildung als durch die Häufigkeit ihrer Verwendung auffällt und in der römischen Kunst, der Renaissance, ja selbst dem Mittelalter zu ornamentalen Bildungen ersten Ranges Anlass gegeben hat. Das Ornament zeigt in seiner einfachsten Gestaltung eine meist ausgebuchtete, auch wellige oder

zackige Blattscheide, die oben sich ausbreitend den Hintergrund für eine von dem untern Theil der Scheide umfasste Blüthen- oder Fruchtähre bildet. Der Vortragende gab zunächst an der Hand einer reichen Sammlung von Zeichnungen einen Ueberblick über die allmälige, immer mannigfaltigere Ausgestaltung dieses Ornamentes in der antiken Plastik und Malerei, das schliesslich in der arabisch-mittelalterlichen Kunst zu dem sog. Granatapfelmuster geführt hat, und wies dann in der Pflanzenfamilie der Araceen, namentlich in der Blüthen- und Knospenbildung des in den Oelwäldern Griechenlands verbreiteten und im Kephisosthale zu enormer Höhe aufschiessenden *Dracunculus vulgaris* das unmittelbare Vorbild des Ornamentes nach. — Herr W. M. Ramsay legte in Abbildungen eine Reihe von Denkmälern kleinasiatischer Kunst vor, die er auf seinen Reisen entdeckt hat, darunter ein Relief aus Ibriz (bei Cybistra-Heracleia in Lykaonien), welches einen Gott mit Aehren und Trauben in den Händen (15' hoch) und ihm gegenüber einen reich gekleideten anbetenden Priester (9' hoch) darstellt, und ein Felsmonument in der Nähe der Strasse von Kutaya nach Kara Hissar. Ein isolirter Felskegel aus weichem phrygischem Gestein, 80' hoch, ist auf 3 Seiten behauen. Die Vorderseite, oben mit einem Kreuz- und Mäandermuster teppichartig bedeckt, zeigt am Sockel zwei einander zugewandte Sphinxe, die Ostseite einen aufgerichteten Löwen, die Westseite einen schreitenden Greif. Den Hintergrund der Kammer, zu welcher ein schmaler Durchgang auf der Vorderseite führt, nimmt ein 8' hohes Bild der Kybele zwischen zwei aufrecht stehenden Löwinnen ein, die ihre Vordertatzen auf die Schulter der Göttin legen. Zum Schluss legte der Vortragende noch zwei kleinere griechische Denkmäler in Zeichnungen vor: einen kleinen weiblichen Kopf, 1820 in Olympia gefunden, jetzt im Universitätsmuseum zu Aberdeen, und ein kleineres in Smyrna in Privatbesitz befindliches, in Pergamon gefundenes Relief, darstellend in bekanntem Typus die Adoration des reitenden Heroen, mit der interessanten Inschrift: *ὁ δεῖνα Ἀπολλ]ωνίου νεωκόρος Ἀθη[νᾶς Νικηφόρ]ου ἥρωϊ Περγάμῳ.* — Herr Hübner besprach einen dem Kronprinzen auf seiner spanischen Reise geschenkten und von diesem dem königl. Museum überlassenen römischen Bleibarren (ca. 40 kg. schwer), welcher im Hafen von Carthago Nova gefunden ist und die in Charakteren der augusteischen Zeit in die Gussform eingegrabene, auf dem Barren also erhaben erscheinende Inschrift trägt: M. RAI. RVFI (Stempel mit Caduceus) FER, in welcher M. Raius Rufus den Besitzer des Bergwerks bedeutet, während das nicht sicher zu deutende FER (Ferox?) vielleicht den Aufseher desselben bezeichnet. — Zum Schluss gab Herr Engelmann von der Cornetaner Vase (*Mon. dell' Inst.* 1881 T. 33), die von Körte auf Meleagers Auszug gegen die Kureten gedeutet ist, unter Herbeiziehung der Inschriftvase *Annali* 1860 T. *J* die Deutung auf Neoptolemos' Auszug nach Troja: vergebens sucht ihn seine Mutter Deidameia zurückzuhalten, vergebens klagen die anderen Lykomedestöchter. Artemis ist als Beschützerin des jagdliebenden Helden zugegen, wenn nicht vielleicht der Maler jener Sage gefolgt ist, welche Neoptolem zum Sohn der unter Artemis' Schutze stehenden Iphigeneia macht. — Das Vasenbild Wiener Vorlegebl. C 2 bezog der Vortragende auf den von Homer (Il. II 305) geschilderten Vorgang in Aulis, wo eine Schlange das Opfer der Griechen störte: auf dem Bilde erscheinen Schlange und Platane in Stein verwandelt, nicht bloss wie bei Homer die Schlange.

Sitzung vom 4. März. Eingegangen waren: Holm, Das alte Syrakus; Studniczka, Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte; Brunn, Pausanias und seine Ankläger; Soutzo, *Systèmes monétaires de l'Asie mineure et de la Grèce;* der Auktionscatalog *Collection Alessandro Castellani* u. A. — Herr Trendelenburg sprach über das Verhältniss der Laokoongruppe zum Gigantenfriese des pergamenischen Altars, indem er sich besonders gegen die von Kekulé geltend gemachte Auffassung wandte, dass die Figur des Laokoon aus Motiven des Frieses abgeleitet, die Gruppe also jünger sei als der Altar. Einerseits sei die Uebereinstimmung der Motive in der Figur des Laokoon und des Athenagegners keineswegs eine so vollständige, wie sie auf den ersten Blick erscheine, da der Kopf, die Haltung der Beine und Arme, die Schlangenwindungen, vor allem aber die Stelle des Bisses und sein Verhältniss zur Kopfneigung nicht nur verschieden, sondern zum Theil entgegengesetzt seien; andererseits sei die Haltung des Laokoon, namentlich das von K. für unerklärlich gehaltene Herumwerfen des Kopfes, eine unumgängliche, der Natur mit bewunderungswürdigem Scharfblick abgelauschte Folge des Flankenbisses der Schlange, da jeder intensive Schmerz in der Seite eine Zusammenziehung des Körpers an dieser Stelle und als natürliche Folge davon eine Dehnung der Gegen-

seite bewirke, die ihrerseits wieder den Kopf zu einer Neigung nach der verwundeten Flanke hin zwinge: ein Verhältniss, welches beim Giganten ins Gegentheil verkehrt sei, insofern hier der Kopf nach der linken Seite gerissen werde, die Wunde dagegen auf der rechten sich befinde. Könne unter diesen Umständen eine Ableitung des Laokoon aus Motiven des Frieses nicht angenommen werden, so werde damit auch die hierauf gegründete Schlussfolgerung K's. über die Entstehung der Gruppe nach dem Altar hinfällig, eine Folgerung, die auch durch eine Vergleichung beider Werke in Bezug auf ihren künstlerischen Charakter ausserordentlich unwahrscheinlich gemacht werde. Wenn zwischen beiden ein Zusammenhang existire, was anzunehmen ein zwingender Grund durchaus nicht vorhanden sei, so könnten nur die in Verarbeitung fremder Motive nicht eben wählerischen Verfertiger des Altarfrieses als Entlehnende angesehen werden; man müsste denn gerade zu der Annahme sich verstehen wollen, dass in diesem einen Falle die Copie an lichtvoller Composition und strenger Beobachtung aller der Plastik eigenthümlichen Gesetze das Original ebensoweit übertreffe, wie sonst Copien hinter dem Original zurückzustehen pflegen. — Herr Dessau sprach über den Ursprung und die Bedeutung des von Dionys von Halikarnass (V 61) gegebenen Verzeichnisses der 30 altlatinischen Bundesstädte, von welchem Niebuhr glaubte, dass es einer alten Urkunde (vielleicht dem von Sp. Cassius mit den Latinern abgeschlossenen Bündnissvertrage) entnommen sei, gegen welche Annahme von seinen Gegnern die auf antiken Denkmälern sonst nicht nachzuweisende alphabetische Anordnung geltend gemacht worden ist. Nun giebt es aber mindestens noch ein bisher übersehenes Beispiel alphabetischer Reihenfolge auf einem öffentlichen, zu Anfang der Kaiserzeit in Caere von den etruskischen Bundesstädten errichteten Denkmal, von welchem ein Fragment sich im Lateran befindet (*Annali* 1842 tav. *C*). Hier erscheinen die Schutzgottheiten dreier Städte nebeneinander in der Reihenfolge Tarquinii, Volci, Vetulonia, wofür nur die alphabetische Anordnung als Grund angesehen werden kann. Indess dürfen aus diesem der Kaiserzeit angehörigen Denkmal nicht zu weitgehende Folgerungen für die ältere Zeit gezogen werden. — Herr Hübner legte den Bericht des Herrn F. Schneider in Mainz über „die Krypta des H. Paulinus in Trier" vor und besprach sodann einige am Hadrianswall in England neu gefundene inschriftliche Denkmäler, welche, von einer germanischen Völkerschaft herrührend, neue Namen germanischer Gottheiten kennen lehren, deren Deutung Prof. Scherer gegeben hat. Die Gottheiten sind ***Mars Thingsus*** (von *thing*) und zwei weibliche, ***Alaesiagae*** genannt (und zwar mit den Invidualbezeichnungen *Beda* und *Fimmilena*); die Weihenden nennen sich *Tuihanti* (das sind, wie Scherer sah, die Bewohner der holländischen Landschaft Twente) *cives Germani ex cuneo Frisiorum Severiani Alexandriani.* Auf dem einen der Altäre und auf einem halbkreisförmigen Relief, welches wahrscheinlich die Front einer Aedicula schmückte, sind die Gottheiten in handwerksmässiger Ausführung dargestellt.

Sitzung vom 1. April. Nach Verkündigung der Aufnahme der Herren Graf Perponcher und Dr. M. Schmidt legte der Vorsitzende u. A. vor: Salinas, *Sigilli di creta rinvenuti a Selinunte* (Siegel, welche in Thon gedrückt und an Urkunden angehängt waren; die Urkunden sind im Brande untergegangen, die Thonsiegel dagegen hart gebrannt und mit ihren zum Theil sehr anmuthigen Gruppen — z. B. Aphrodite den Eros schiessen lehrend — nur um so besser erhalten); ders., *Ricordi di Selinunte Cristiana;* Pottier, *Etude sur les lécythes blancs attiques;* de Molin, *De ara apud Graecos;* Höpken, *De theatro Attico saeculi a chr. quinti;* Wernicke, *De Pausaniae studiis Herodoteis;* Berliner, Beiträge zur Geographie und Ethnographie Babyloniens im Talmud und Midrasch; Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie Lieferung 1. 2. Ausserdem legte Herr Engelmann die 1. Lieferung des „kulturhistorischen Bilderatlas" von Th. Schreiber vor, welchen er als willkommenes Hilfsmittel zur Kenntniss der kulturhistorischen Seite des Alterthums bezeichnete. — Herr Schrader berichtete über eine von Mr. Ramsay in Cappadocien aufgefundene Reliefdarstellung, über deren fünfzeiliger Keil-Inschrift man das Bild der Sonnenscheibe sieht, rechts und links davon je einen Kopf im Profil und darunter einen thronenden Fürsten, welchem ein Staatsbeamter flehend die Hände emporhebende Männer, offenbar Kriegsgefangene, vorführt. Hinter dem Fürsten stehen zwei Wedel haltende Eunuchen. Die untere Darstellung erinnert an die bis in Einzelheiten hinein genau übereinstimmende auf dem Sanherib-Relief aus Kujjundschick-Niniveh und geht also auf diese ninivitische oder eine analoge assyrische als ihre Vorlage zurück, wogegen die Profilköpfe an die Darstellungen griechisch - römischer Kunst mahnen, ein Doppelcharakter, wie ihn allerdings

auch kyprische, pränestinische u. a. Denkmäler zeigen. Ohne auf die Frage der Aechtheit des Denkmals näher einzugehen, wies der Vortragende noch darauf hin, dass der assyrische Typus der unteren Darstellung dasselbe sehr bestimmt von den unter dem älteren babylonischen Einfluss entstandenen Schöpfungen der sogenannten hethitischen Kunst unterscheide. Im Anschluss hieran gab der Vortragende einen Ueberblick über Hormuzd Rassam's Ausgrabungen zu Abu Habba in Nordbabylonien, dem babylonischen Heliopolis (Sipar-Sepharvaim in der Bibel). Er wies insbesondere auf die Darstellung der Cella des Sonnengottes und einer die Verehrung des Sonnengottes veranschaulichenden Scene hin, welche nach der Inschrift in die Zeit des babylonischen Königs Nabu-pal-iddin, eines Zeitgenossen des assyrischen Königs Asur-nasir-abal (885—860 v. Chr.), gehört. — Herr Rhangabé besprach zuerst die neuerdings in Samos aufgegrabene Wasserleitung, deren Herodot III 60 als eines der grössten Bauwerke Griechenlands erwähnt: ein Tunnel von 3' Breite, 30' Höhe und 4200' Länge, wahrscheinlich eines der von Aristoteles dem Tyrannen Polykrates zugeschriebenen Werke. Er berichtete sodann auf Grund seines im December v. J. ausgeführten Besuches von Eleusis über die dort von der archäologischen Gesellschaft zu Athen vorgenommenen Ausgrabungen. Am S.O.-Abhang des eleusinischen Berges befindet sich ein 220' breiter, 178' tiefer viereckiger Einschnitt, dessen drei Wände unten in 9 aus dem Felsen gehauene Sitze auslaufen. Der innere Raum ist mit 4 Reihen von je 7 dorischen Säulen besetzt, aus gelblichem Poros ohne Kanelierungen oder sonstigen Schmuck roh gehauen und nicht bestimmt, bei Tageslicht gesehen zu werden. Es war dies also die Krypta zu dem von Iktinos herrührenden Oberbau, zu welchem aussen an beiden Seiten oberhalb derselben Stufen hinaufführten. Dass der Tempel hoch lag, beweist auch das oben auf dem Felsen gefundene Stück eines dorischen Marmorgesimses und die von Plutarch erwähnten „oberen" Säulen. Oestlich stiess an das unterirdische Gemach die von Demetrios von Phaleron zugesetzte Säulenhalle, die in ihrer ganzen Breite aufgedeckt ist. Gewaltige polygone Substructionsmauern, die gleichfalls ans Licht gezogen sind, gehören dem alten, von den Persern verbrannten Tempel an. — Zum Schluss erläuterte Herr Curtius das von Herrn Gurlitt im Saale ausgestellte, von Herrn Ast gearbeitete Thonmodell einer aus Myrina stammenden und jüngst für das königl. Museum erworbenen Terrakotta: Zeus als Adler eine jugendliche Gestalt entführend. Es ist der Typus des Ganymedesraubes, wie er in der venezianischen Gruppe und der Sabouroff'schen Spiegelkapsel vorliegt, nur dass das lang herabfliessende Haar, die weichen üppigen Formen und das weite, lange Gewand die ganze Gestalt noch mehr ins Weibliche gezogen erscheinen lassen. Die Terrakottagruppe ist ihrer ganzen Auffassung nach von der des Leochares bestimmt unterschieden, da hier eine zärtliche Liebes-Umarmung dargestellt ist, während Leochares den Adler nur als Diener des Zeus aufgefasst hat.

Sitzung vom 6. Mai. Der Vorsitzende Herr Curtius legte zunächst die eingegangenen Schriften vor: Wiedemann, Winckelmanns Urtheil über die aegyptische Kunst; R. Förster, Analekten zu den Persephonedarstellungen und berichtete dann aus einer Nummer der Σφαῖρα über die Auffindung eines Dionysostempels im Peiräeus, wobei eine Reihe von Inschriften zu Tage gekommen ist. Die interessanteste darunter ist eine Weihinschrift an Dionysos in drei Distichen. — Herr Weil bringt den unlängst ausgegebenen 14. Band des Ἑλληνικὸς φιλολογικὸς σύλλογος in Constantinopel zur Vorlage, der in einem Beiheft eine Aufnahme der von Constantin errichteten, dann unter Theodosius und Heraklius verstärkten Landbefestigung Constantinopels enthält. Für die Geschichte des antiken Mauerbaus ist diese Arbeit von hervorragender Bedeutung, indem hier ein Beispiel der dreifachen Ummauerung vorliegt, welche nach dem Bericht des Appian auch bei der im Alterthum so viel gerühmten Befestigung Karthago's angewandt war. Sodann behandelte Herr Weil den im vorigen Jahre bei Karystos auf Euboia gemachten Münzfund, der ein bis dahin unbekanntes athenisches Tetradrachmon enthält, auf dem neben dem AΘE des Stadtnamens statt des zu erwartenden Magistratsnamens Ο ΔΕΜΟΣ beigefügt ist. Da in dem Fund auch die im mithradatischen Krieg vorkommenden Reihen athenischer Münzen vertreten sind, kann das Tetradrachmon frühestens geprägt sein, als Sulla im Winter 86—85 zum zweiten Mal seinen Aufenthalt in Athen nahm, und in Folge dessen eine Restauration des athenischen Gemeinwesens eintrat. Von Wichtigkeit ist der Fund auch darum, weil er die bisher noch immer bestrittene Annahme, dass Athen seine Silberprägung über die Zeit des mithradatischen Kriegs hinaus sich bewahrt habe, bestätigt.

— Herr Furtwängler machte Mittheilungen über seine wegen der Auction der Sammlung Al. Castellani nach Rom unternommene Reise. Er bedauerte die durch die Umstände hervorgerufene geringe Zuverlässigkeit des Cataloges in Bezug auf Provenienzen; für die sehr bedeutende Sammlung architektonisch verwendeter Terracotten hob er die unterscheidenden Kriterien der aus Caere, der aus Campanien und der aus Tarent stammenden hervor. Als geschickte Fälschung, die ihren Besitzer selbst getäuscht hat, erklärte er namentlich den bekannten angeblich aus Sicilien stammenden grossen weiblichen Marmorkopf. — Herr Robert legte die Photographie eines im vorigen Jahre in der Nähe von Rom gefundenen Sarkophags mit Darstellungen aus dem Theseusmythus vor, auf dessen linker Seite das typische Schema der Abschiedsscene in nicht allzu glücklicher Weise auf Theseus und Aigeus (oder Minos?) übertragen ist, während die rechte Hälfte zwei Scenen: Theseus Ariadne verlassend und Theseus nach Besiegung des Minotauros enthält. Sowohl Theseus wie Ariadne tragen Porträtzüge. Der Sarkophag gehört etwa in die Mitte des 3. Jahrhunderts. Dann macht der Vortragende einige Mittheilungen über Farbenspuren, die sich an den beiden im Besitze des Advokaten Aquari in Rom befindlichen Sarkophagen erhalten haben. Herr Trendelenburg schlug für zwei Scenen des Theseussarkophages eine abweichende Erklärung vor. In der Eckgruppe rechts, welche aus Theseus (mit den Porträtzügen des Verstorbenen), Hermes und einem bärtigen, handwerkermässig gekleideten Mann mit eigenthümlich wildem Gesichtsausdruck besteht, und welche Herr Robert auf das Minotauros-Abenteuer bezogen hatte, erkannte er Charon, Hermes Psychopompos und den Verstorbenen, der zögernden Schrittes jenen beiden folgt; die Abschiedsscene aber deutete er allegorisch: der unter Theseus Bilde dargestellte Verstorbene entscheidet sich bei der Wahl zwischen Ἡδονή und Ἀρετή für letztere. Jene wird angedeutet durch Aphrodite, welche die Entscheidung erwartend den Finger ans Kinn legt, und Eros, welcher den Jüngling auf seine Seite zu bringen trachtet; diese durch die bekannte Figur der Virtus, durch Athena und die mit einem Lorbeerkranz geschmückte Personifikation des Ruhmes. Die Entscheidung ist durch die Handbewegung des Jünglings veranschaulicht: er nimmt von seinem Vater Abschied, um der Virtus zu folgen. Herr Robert glaubte diese Deutungen als im Theseusmythus nicht begründet ablehnen zu müssen, wogegen Herr T. geltend machte, dass die mythische Darstellung hier nur dazu diene, Ereignisse aus dem eigenen Leben des im Sarkophage Beigesetzten unter dem Bilde des Theseus zur Anschauung zu bringen.

Berichtigung.

Jahrgang XLI (1883) Sp. 321, 31 ist nach 'erhoben' folgender Satz ausgefallen: 'In 16 (Quarz, Dm. 0,027, Taf. 16, 7) ist derselbe Typus durch Doppelung zu einer wappenartigen Scene auf einem runden Steine vereinigt'. Ebenda Zeile 26 ist 'Taf. 16, 7' zu streichen. Ferner ist Sp. 336, 14 'am unteren Rande' und Zeile 21 'den oberen Rand' zu lesen; ebenso Sp. 341, 22 'neben dem l. Hinterbein'.

Bericht

über die Thätigkeit des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts vom 1. April 1883 bis 1. April 1884.

Von Rom aus bereiste im abgelaufenen Rechnungsjahre Hr. Helbig behufs archäologischer Erkundung die Maremmengegend und nahm Aufenthalt in Corneto und Chiusi, desgleichen Hr. Mau für eine längere Zeit behufs eingehender Berichterstattung in Pompeji. Von Athen aus wurde eine Bereisung von Samos durch Hrn. Fabricius veranlasst, Hr. Dörpfeld auf Wunsch der Direction der dortigen Ausgrabungen auf kurze Zeit nach Pergamon entsandt, Hr. Lolling mit Leitung von Ausgrabungen am Artemision auf Nordeuböa beauftragt.

Die periodischen Publikationen des Instituts in Rom, Athen und Berlin haben ihren regelmässigen Fortgang genommen, von der Ephemeris epigraphica ist das erste und zweite Heft des 5. Bandes erschienen.

Von den sogenannten Serienpublikationen ist in diesem Jahre erschienen nur das 1. Heft der Fortsetzung der Gerhard'schen etruskischen Spiegel von den HH. Klügmann und Körte. — Für die Sammlung der römischen Sarkophage beginnen wir wenigstens mit einer Anzahl fertig gestellter Probetafeln der Herausgabe näher zu treten; nach der Anordnung des Hrn. Robert sind diese Tafeln von Hrn. Eichler und in der kaiserlichen Reichsdruckerei hergestellt. — Der Vollendung nahe ist der 2. Band der antiken Terrakotten von Hrn. Kekulé unter künstlerischer Mitwirkung des Hrn. Otto. — Gefördert ist die Fortsetzung der Herausgabe etruskischer Aschenkistenreliefs durch Hrn. Körte. — Neu auf sich genommen hat das Institut die Sorge für Fortführung der Sammlung griechischer Grabreliefs, deren attischen Theil die kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien zu veröffentlichen im Begriffe ist. — Auch das Repertorium, mit besonderer Richtung auf die Vorarbeiten zur Herausgabe der antiken Statuen, ist von Hrn. Michaelis weitergeführt worden. — Von den attischen Karten sind nach früherem Erscheinen der ersten vier Blätter unter Leitung der HH. Curtius und Kaupert sieben neue, davon fünf fast vollendet. zur Herausgabe vorbereitet, drei andere werden gezeichnet, andere drei aufgenommen. — Die Technik der Herren vom grossen Generalstabe ist, wie diesen Karten, so auch den in diesem Jahre von Hrn. Steffen unter Mitwirkung des Hrn. Lolling herausgegebenen Karten von Mykenai und Umgegend zu Gute gekommen.

In Erfüllung testamentarischer Verpflichtung haben wir das 6. und 7. Heft der Darstellungen aus der heiligen Geschichte von Alex. Iwanoff erscheinen lassen.

Die Plenarversammlung der Centraldirection wurde vom 9. bis 12. April 1883 abgehalten. Den erwählten HH. Fabricius, Kroker, Meier, Wolters und Moritz wurden durch das auswärtige Amt die fälligen Stipendien verliehen.

Auch eine grössere Anzahl von Mitgliedern wurde dem Institute in diesem Jahre wiederum zugeschrieben. Es wurden zu Ehrenmitgliedern gewählt Seine kaiserl. königl. Hoheit der Erzherzog Rainer von Oesterreich und Seine Durchlaucht der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein; zu ordentlichen Mitgliedern die Herren Sidney Colvin (London), R. Mowatt (Paris), F. Barnabei (Rom), D. Semitelos (Athen), W. Goodwin (Athen), E. Graf von Vasonikeö (Wien), N. Dumba (Wien). Leblant (Rom); zu correspondirenden Mitgliedern die Herren E. Fabricius (Athen), G. Wissowa (Breslau) J. Undset (Christiania), A. Tardieu (Herment), G. Tooilescu (Bukarest), L. Revon (Amecy), F. Baumgarten (Athen), G. Soteriu (Samos), Sophus Müller (Copenhagen), R. Koldewey (Hamburg), A. von Domaszewski (Wien), A. de Lorenzo (Reggio), Ch. Waldstein (Cambridge), D. Philios (Athen), L. Hauser (Wien), F. Bulic' (Spalato), A. Klitsche Baron de la Grange (Civitavecchia), L. Viola (Taranto), E. Pais (Caliari). Conze.

ETRUSKISCHER KRATER AUS CAERE.

(Tafel 5. 6.)

Der Krater, dessen Darstellungen ich auf Wunsch der Redaction, für einen andern Bearbeiter eintretend, kurz zu erläutern unternehme, wurde im Jahre 1877 von mir für das Antiquarium des kgl. Museums zu Berlin erworben. Er stammt aus Cervetri, dem alten Caere, und gehört seiner Technik, Form und Decorationsweise nach zu jener Gattung von Gefässen etruskischen Fundortes, welche von A. Furtwängler in den *Annali dell' Instituto* 1878 S. 80ff. ausführlich besprochen und als theils von Athen aus importirt, theils in Etrurien selbst in Nachahmung attischer Gefässe verfertigt erwiesen sind. Derselbe hatte die Güte, mir bezüglich des vorliegenden Exemplares noch besonders zu bestätigen, dass es nach seiner Erinnerung dem von ihm in den *Mon. d. Inst.* X. 51 publicirten Krater von Nazzano nahe verwandt sei [1]).

Die Darstellung der Vorderseite besteht gemäss dem speciell für Krater dieser Vasenclasse üblichen Schema aus zwei Reihen von Figuren, von denen die eine vielfach in die andere übergreift; die Mittelfigur, welche in einem beträchlich grösseren Maassstab gehalten ist als die übrigen, nimmt fast die ganze Höhe des Bildstreifens ein. Dem Gebrauche dieser Gefässe entsprechend sind alle Figuren ausser der mittleren mit Perlenschnüren (theils mit nur einer, theils mit zwei sich kreuzenden) oder mit angehängten Verzierungen ähnlicher Art um die Brust geschmückt, die Gewänder meist mit reich ornamentirten Rändern und eingestickten kleinen Kreisen verziert.

[1]) Furtwängler's Güte verdanke ich auch folgende Angaben über das Gefäss: Inv. No. 2583. H. 0,425; Durchm. 0,465. Eigenthümlicher, glatt glänzender, doch nicht tiefschwarzer Firniss. Thon blassröthlich, viel (meist verblasstes) Weiss aufgesetzt.

Den Mittelpunkt des Ganzen bildet ein nach linkshin sitzender, unterwärts mit dem Himation bekleideter, bärtiger Mann, der die L. an die Bekrönung eines Scepters gelegt hat (die R. ruht im Schoosse) und den Kopf einem rechts oben sitzenden Satyr zuwendet. Dieser ist bärtig, kahlköpfig und nur mit einem am Halse zusammengeknoteten Panther-Fell bekleidet. Ueber seinem Kopf kommt eine eigenthümlich gezackte Ranke zum Vorschein, welche von einem Kranze herzurühren scheint, von dem an der Vorderseite nichts zu sehen ist. Er spielt mit den Fingern der Linken in den Saiten einer Schildkrötenleier (*ψάλλειν*), während er in der R. das Plektron zum Schlagen derselben (*κρούειν*) hält. Sein Blick ist nach linkshin gerichtet, einem links von der Mittelfigur ihm gegenüber stehenden, unterwärts mit dem Himation bekleideten Jüngling zu. Derselbe ist von auffallend weichlichen Formen und hat langes Haar mit mehreren zierlich geringelten, in den Nacken und an den Schläfen herabfallenden Locken; vorn am Kopf sieht man das Ende eines Lorbeer-Kranzes. Er setzt den l. Fuss auf eine (nicht angedeutete) Erhöhung des Bodens und streckt, den Oberkörper vorbeugend, den erhobenen rechten Arm und den auf dem Knie ruhenden l. Unterarm gegen den Satyr aus, als sei er ungeduldig, die Leier aus der Hand desselben zu empfangen, um nun seinerseits seine Kunst zu zeigen. Es folgt auf derselben Seite ein nach linkshin sitzender Satyr, wie sein Genosse nur mit einem Fell bekleidet, der den Kopf nach jenem zurückwendet und mit der R. eine Flöte gegen ihn erhebt, als wollte er ihn auf dieselbe aufmerksam machen, während er in der L. eine zweite Flöte hält; vor seinem Kopfe ist ein (Epheu-?) Blatt von einem Kranze.

Ihm entspricht auf der rechten Seite hinter dem die Leier spielenden ein dritter Satyr, der ganz nackt, bekränzt, den r. Fuss auf eine Bodenerhöhung setzt und die Rechte mit nicht völlig klarer Geberde (des Beifalls oder der Besorgniss?) erhebt. In der unteren Reihe sieht man zwischen diesem und dem ersten Satyr einen Jüngling, welcher stehend nach oben hinschaut, als verfolge er aufmerksam den dort sich abspielenden Vorgang. Er ist bekränzt und mit der Chlamys bekleidet, an seiner l. Schulter lehnen zwei Speere. Es folgt zwischen ihm und den Füssen der Mittelfigur ein (ursprünglich mit aufgesetzten Farben gemalter) Eros, der mit dem einen Bein am Boden knieend zu spielen scheint — ein aus zahlreichen Vasendarstellungen des „schönen" Stils bekanntes Motiv. Weiter links, auf der anderen Seite der Mittelfigur sitzt auf einer felsigen Erhöhung des Bodens nach rechtshin eine mit dem Doppelchiton bekleidete Frau, welche sich in einem Spiegel beschaut, den sie in der L. hochhält, während die Rechte nach hinten ausgestreckt ist. Rechts von dem Jüngling endlich sieht man ein Reh (nach rechtshin). Dasselbe schnuppert hinauf nach zwei Lorbeerzweigen, die ihm ein über dem rechten Henkel des Gefässes mit den Beinen nach aussen sitzender, mit grossen entfalteten Flügeln versehener und bekränzter Eros hinreicht. Ihm entspricht über dem l. Henkel ein Kentaur, von ähnlicher Gesichtsbildung wie die Satyrn, welcher im r. Arme ein grosses Füllhorn trägt. Er hebt mit stark übertriebener und naturwidriger Bewegung den linken Vorder- und den Hinterfuss derselben Seite und weist mit dem gleichfalls erhobenen Arm nach der Mitte hin. Ehe wir an eine Deutung dieser Darstellung gehen, wird es gut sein, zunächst die Rückseite zu betrachten.

Die Mitte nimmt ein bärtiger nackter Mann ein, der auf einem untergebreiteten Gewand nach linkshin sitzt. Das Haar, welches in zwei zierlich gedrehten Locken auf die Schultern herabfällt, schmückt ein Kranz aus Epheublättern, die l. Hand liegt an einem an der Schulter lehnenden Scepter, dessen Bekrönung ähnlich ist wie an dem von der Mittelfigur der Vorderseite gehaltenen, dessen Schaft jedoch aus einer Narthexstaude besteht. Auf dem Zeigefinger der vorgestreckten Rechten balancirt er einen Blitzstrahl. Die gewellten Linien, welche oben und in der Mitte zu beiden Seiten hinauflaufen, sollen offenbar loderndes Feuer darstellen [2]). Vor ihm steht eine Bacchantin in langem Chiton mit Ueberschlag, welche auf beiden in Brusthöhe erhobenen Händen je ein Tympanon hält und den Blick der Mittelfigur zuwendet. Von ihrem l. Arm hängt eine lange Tänie herunter. Von der anderen Seite naht sich in tanzender Bewegung ein Jüngling, der bis auf ein über die Arme herabhängendes Gewand nackt ist. Wie die Mittelfigur so trägt auch er zwei sich kreuzende Perlenschnüre um die Brust. Das Haar ist ebenfalls in mehrere zierlich gedrehte Locken geordnet, der hörnerartige Gegenstand über der Stirn wird als das Ende eines Kopfschmuckes oder Kranzes zu fassen sein; der Annahme, dass wirkliche Hörner gemeint seien, widerstreitet die Form und Gabelung der fraglichen Linien.

Die Mittelfigur, nach deren Bedeutung wir zunächst fragen, vereinigt in merkwürdiger Weise die Attribute des Zeus und des Dionysos. Diesem gehört das Narthexscepter und der Epheukranz im Haar und auch die ganze Art wie die Figur auf dem untergebreiteten Mantel sitzt, erinnert sehr an Darstellungen des jugendlich gebildeten Dionysos in der jüngeren Vasenmalerei. Dabei balancirt die Figur in geradezu spielender Weise das Attribut des höchsten Gottes auf dem Zeigefinger der Rechten. Weist uns schon dieses Motiv darauf hin, dass wir es mit einem Product etruskischer Kunst zu thun haben, so wird diese Annahme bestätigt durch die Art der Kränze, welche die Mittelfiguren beider Seiten tragen. Dieselben bestehen offenbar aus Blättern, die an einen Faden gereiht sind, und solche *coronae sutiles* [3]) kommen in der griechischen Vasenmalerei, soweit meine Beobachtung reicht, nicht vor, während sie auf etruskischen Vasen und Spiegeln häufig sind.

[2]) Aehnlich auf Spiegeln, z. B. Gerhard Taf. 81, 2; 284. 1; 325; 346; auch auf Vasen wie der r. f. Hydria aus Gela. Archäol. Zeitg. 1870, Taf. 31, no. 23.

[3]) Vgl. Becker, Gallus III [2], S. 319 ff.

Es fragt sich nun, ob unsere Figur als Zeus mit Attributen des Dionysos oder als Dionysos mit dem Blitze des Zeus aufzufassen sei. Die Frage wird dadurch complicirter, dass in der etruskischen Vasenmalerei, natürlich der des Verfallstils, Dionysos zwar gewöhnlich unbärtig, jedoch auch bärtig dargestellt wird[4]), und zwar, wie es scheint, mit Anlehnung an den Dionysostypus der streng rothfigurigen Vasen, dem, wenn auch in freierer Weise, die künstlich gedrehten Locken entnommen sind, welche zu dem im Uebrigen mehr als freien Stile dieser späteren Vasen in entschiedenem Gegensatz stehen[5]). Andererseits wird auf etruskischen Spiegeln, wo Dionysos (Fufluns) stets unbärtig erscheint[6]), mehrfach Zeus in Verbindung mit dem dionysischen Thiasos gesetzt oder in seiner äusseren Erscheinung dem Dionysos angenähert. So ist Gerhard 81, 2, wo Zeus eine Lasa umarmt[7]), ein kleiner Satyr mit Flöten zugegen; ein Narthexscepter hält er, ebenfalls einer Lasa gegenüberstehend, auf Taf. 281; mit dem Epheukranz ist der unbärtige Tinia geschmückt Taf. 74. Ebendahin gehört es, wenn auf den von mir publicirten Vasen aus der Gegend von Orvieto[8]) Hades ein Scepter führt, welches völlig die Gestalt eines Thyrsos hat. Nicht als ob diesen äusserlicheren Annäherungen des Zeus und Hades an den Typus des Dionysos tiefe mythologische Gedanken und Bezüge zu Grunde lägen: vielmehr führte wohl das starke Hervortreten bacchischer Darstellungen in dieser jüngeren etruskischen Kunst die Künstler mehr unbewusst zu einer Uebertragung bacchischer Züge auf andere Göttergestalten[9]). Während aber in allen diesen Darstellungen die wahre Bedeutung des betreffenden Gottes klar erkennbar ist, so bleibt in unserem Falle dieselbe zunächst zweifelhaft.

Wenden wir uns, bevor wir eine bestimmte Entscheidung versuchen, wieder zu der Hauptdarstellung zurück. Dieselbe erinnert in ihrer Gesammtheit auf den ersten Blick an Darstellungen des bacchischen Thiasos mit dem jugendlich gebildeten Dionysos als Mittelpunkt[10]). Die Mehrzahl der Figuren gehört dem bacchischen Kreise an, dem auch Aphrodite und Eros (die Erstere dürfen wir ohne Weiteres in der sich spiegelnden Frau erkennen) nahe stehen. Stellt aber die Mittelfigur wirklich den Dionysos dar? Bei näherer Betrachtung wird man diese Frage entschieden verneinen müssen. Allerdings führt Dionysos auch sonst gelegentlich das Scepter (z. B. *Mon. d. I.* X, 51), aber nicht ohne durch anderes, ihm ausschliesslich eigenthümliches Beiwerk näher bezeichnet zu sein. Solches fehlt hier durchaus, während es dem Künstler ein Leichtes gewesen wäre, dem Gott z. B. einen Kantharos in die freie Hand zu geben. Dies hat er nicht nur unterlassen, sondern diese Gestalt anscheinend mit Absicht von der bacchischen Umgebung unterschieden. Sie allein trägt keine Perlschnüre um die Brust, ihre Haltung ist majestätisch und ebenso wenig für einen Dionysos passend, wie es das den ganzen unteren Theil des Körpers umhüllende Himation ist. Ist aber nicht Dionysos, so

[4]) *Mon. d. Inst.* X, 51; *Annali d. Inst.* 1878 *tav. d'agg.* H; Gerhard, Trinkschalen u. Gef. II, 29; I, 10, 3 (von G. irrig als Ikarios und Erigone erklärt, offenbar Dionysos und Ariadne; der Technik nach etruskisches Localproduct). — Uebrigens dürfte die Bärtigkeit des Dionysos auf Vasen dieser Gattung kein sicheres Kriterium etruskischen Ursprungs sein; auch auf sicher griechischen findet sich Dionysos bärtig dargestellt. Hierher gehört der aus Böotien stammende Kantharos im Varvakion (Collignon n. 563), welcher nach meinen vor dem Original gemachten Bemerkungen ganz den Charakter dieser späteren Vasen zeigt, namentlich einen gelblichen Thon und theils mit breitem theils mit ganz feinem Pinsel (die Anwendung der Feder in der Vasenmalerei halte ich nach den Aussagen eines sehr geschickten Nachahmers griechischer Vasen in Corneto nicht für wahrscheinlich) ausgeführte Zeichnung. Auch *Compte-rendu* 1861, 4 und Arch. Zeitg. 1873, 14 sind hier zu nennen.

[5]) Dies ist auch in unverkennbarer Weise auf dem Krater von Nazzano, *Mon. d. I.* X, 51 der Fall; besonders auffällig ist der Contrast Gerhard Trinksch. u. Gef. II, 29. Auch für die in der vorigen Anmerkung angeführten griechischen Vasen gilt die Beobachtung.

[6]) Die einzige Ausnahme Gerh. Taf. 305 ist nach Klügmann's Bemerkung von verdächtigem Aussehen, und dieser Verdacht wird zur Gewissheit durch die Thatsache, dass die Zeichnung der Taf. 87 fast genau (im Gegensinn) entspricht, nur dass dort Fufluns unbärtig ist.

[7]) S. Etrusk. Spiegel V Taf. 1—3, S. 10f.

[8]) *Mon. d. Inst.* XI, 4. 5.

[9]) Dies ist der Sinn der Anmerkung *Ann. d. I.* 1879, p. 303, 1, deren zweiter Theil durch uncorrecte Wiedergabe meines Manuscripts das Gegentheil zu besagen scheint, wodurch die ganze Anmerkung sinnlos wird.

[10]) Vgl. z. B. *Mon. d. Inst.* X, 3; Denkm. d. a. K. II, 585.

kann nur Zeus gemeint sein, den das Scepter als König der Götter genügend charakterisirt.

Schon oben haben wir aus der Beschreibung der einzelnen Figuren geschlossen, dass eine bestimmte Handlung dargestellt sei. Der Satyr rechts und der Jüngling links von Zeus wetteifern im Leierspiel, die Gegenwart des Zeus verbietet, an eine gelegentliche Uebung innerhalb des dionysischen Thiasos zu denken. So drängt sich die Deutung auf Apollo und Marsyas unwillkürlich auf. Erst bei dieser Deutung findet die Geberde des Satyrs zur Linken, welche so offenbar einen besonderen Sinn hat, eine genügende Erklärung. Er scheint seinem Genossen zuzurufen: das ist unser Instrument (die Flöte nämlich), warum versuchst du dich im Wettstreit auf einem fremden (der Leier), in dem du unterliegen musst!

Es ist wahr, dass auf einem anderen etruskischen Monument, dem Spiegel Gerh. Taf. 308, beide Instrumente in Gegenwart des Dionysos und der Ariadne (?)[11]), von je einem Satyr gespielt werden in einer Weise, dass man an eine Art Wettstreit denken kann. Wer aber beide Darstellungen mit einander vergleicht, wird der grossen Verschiedenheit derselben leicht inne werden und erkennen, dass auf der Vase nicht an einen Wettstreit zwischen den beiden Satyrn mit Leier und Flöte zu denken sei. Die übrigen Figuren fügen sich leicht der gegebenen Deutung.

Der Jüngling in der Chlamys, welcher mit so gespannter Aufmerksamkeit den Vorgang verfolgt, ist Olympos, des Marsyas Schüler[12]). Aphrodite und Eros sind auch auf der Vase von Ruvo Arch. Zeitung 1869 Taf. 17 bei dem Wettstreit zugegen. Als Richter fungirt Zeus selbst, wie er auf der oben citirten ruveser Vase in der Mitte der oberen Reihe zugegen ist. Ihn erkenne ich auch in dem bärtigen Manne mit Scepter, der von Stephani *Compte rendu* 1862 Taf. VI, 2 publicirten Vase, welchen der Herausgeber als einen „Bewohner von Nysa“ deutet (S. 116)[13]). Dass der Mythus den etruskischen Künstlern nicht unbekannt war, zeigen die Spiegel Gerhard Taf. 295 und 296, welche die Vorbereitung zur Schindung des Marsyas darstellen.

Zugegeben werden muss freilich, dass der von uns als Apollo gedeutete Jüngling vom Künstler nicht völlig deutlich als solcher gekennzeichnet ist, wenn auch das Aeussere desselben zu dieser Deutung recht gut stimmt. Ihn etwa als Olympos zu deuten, verbietet der Jüngling links unten, welcher dann unerklärt und überflüssig bliebe. Auch glaube ich, dass durch die Gegenwart des Zeus und durch die Motive der übrigen Figuren die Deutung auf den Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas genügend gesichert ist. Unter den übrigen Darstellungen dieses Mythos steht der unsrigen die Vase *Mon. d. Inst.* VIII, 42 am nächsten. Michaelis[14]) hat erkannt, dass es sich dort um einen Wettkampf auf der Leier zwischen Apoll und Marsyas handele. Unsere Vase gewährt ein zweites Beispiel dieser von der gewöhnlichen Ueberlieferung abweichenden Darstellung des Mythos. Dass diese auf einer besonderen Form der Sage beruhe, wonach Apollo von dem Satyr eine Probe im Leierspiel verlangt habe, glaube ich freilich nicht. Vielmehr scheint mir die Abweichung von der gewöhnlichen Sagenform lediglich auf Rechnung des Künstlers zu setzen, dem nur im Allgemeinen die Vorstellung von der Künstlerüberhebung des Marsyas und seiner Gegnerschaft gegen den Gott des Leierspieles vorschwebte und dem die nicht seltenen Gestalten leierspielender Satyrn geläufig waren. Es scheint mir, dass diese Auffassung durch den etruskischen Ursprung unserer Vase an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Was endlich die Deutung der Rückseite betrifft, so werden wir in der Mittelfigur auch hier den Zeus zu erkennen haben. Die Verschiedenheit seiner äusseren Erscheinung von dem Zeus der Vorderseite erklärt sich durch den verschiedenen Charakter beider Darstellungen und die verschiedene

[11]) Gerhard meint, dass die Frau geflügelt sei; mir scheint eher, dass sie die L. innerhalb eines Obergewandes erhebe.

[12]) Ohne phrygische Mütze oder sonstiges Kennzeichen des Asiaten erscheint derselbe auch auf den Vasen *Mon.* II, 37 und Arch. Zeitg. 1869, Taf. 18, sowie auf mehreren pompejanischen Wandgemälden.

[13]) Die Abbildungen einer anderen von Stephani citirten Vase mit einer ähnlichen Gestalt (Gerhard, Ant. Bildw. 27; *Él. cér.* II. 64) sind mir nicht zur Hand.

[14]) Arch. Zeitg. 1869, S. 42.

Rolle, welche Zeus dabei spielt. Dort ist er der Richter in einem wichtigen und denkwürdigen Wettstreit, hier der fröhliche Genosse bacchischer Lust. Ob diese Gegenüberstellung vom Künstler beabsichtigt sei, lassen wir dahingestellt sein; dass er den Zeus auch auf der Rückseite darstellen wollte, scheint doch der Blitz zu beweisen; denn sichere Beispiele der Uebertragung dieses Attributes auf andere Götter, ausser auf die im Gigantenkampf gedachte Athene, sind mir nicht bekannt[15]). Auch diese

[15]) Auf dem Rande eines Spiegels von Palestrina, im Besitze des Herrn Dutuit in Rouen (*Gaz. archéol.* 1878, pl. 17. 18), sieht man in der oberen Hälfte ein Gelage von 5 männlichen Figuren, von denen 4 unbärtig sind; einer der Zecher trinkt aus einer Phiale, so dass die untere Hälfte des Gesichts verdeckt ist. Er hält im l. Arm den Blitzstrahl. Was man vom Gesicht sieht und die Umgebung würde eher zum Dionysos als zum Zeus passen. Am l. Ende der Darstellung bläst eine jugendliche, ganz nackte männl. Figur die Doppelflöte, ihr Kopf scheint vorn kahl. Wahrscheinlich ist es ein jugendlicher Satyr.

Darstellung gehört also unter die oben angeführten Beispiele der Annäherung des Zeus und Hades an den Dionysos — für das umgekehrte Verfahren fehlt es eben an Beispielen. In dem tanzenden Jüngling zur Rechten möchte ich den Gott des Weines selbst erkennen; an sich ist es auch möglich, einen menschlichen Thiasoten in demselben zu sehen.

Schliesslich möchte ich darauf hinweisen, dass, wenn der vorstehende Deutungsversuch in manchen Punkten der völligen Sicherheit entbehrt, dies eben in dem etruskischen Ursprung des Gefässes seinen Grund hat. Ist es schon an sich schwer, in dem Bestreben, den Gedanken der Künstler nachzugehen, die richtige Grenze inne zu halten, so gilt dies besonders von den etruskischen Erzeugnissen, deren Verfertiger sich den Gestalten- und Gedankenkreis einer fremden Kunst in mehr äusserlicher Weise angeeignet haben.

Rostock. G. Körte.

GOLDSCHMUCK KLEINASIATISCHER FUNDORTE.

(Tafel 7.)

Wir haben auf Tafel 7 nach Zeichnungen Karl Humann's die Abbildung eines Goldschmucks gegeben, welcher sich im Jahre 1882 noch vollständig im Besitze des Herrn Lawson in Smyrna befand, nach dessen Angabe er am Golf von Eläa gefunden ist. Im Winter 1883 sah ich nur noch das Diadem bei Herrn Lawson und konnte so die Zeichnung Humann's, zu deren Controle auch noch eine Photographie aufgenommen wurde, mit dem Originale vergleichen. Mit den übrigen Gegenständen war das nicht mehr möglich; sie waren bereits in anderen Besitz, unnachweisbar wohin, übergegangen.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass das Ganze aus einem Grabe als Schmuck einer weiblichen Verstorbenen stammt. Leichte Waare, zum Gebrauch im Leben ungenügend, eigens für den Todtenschmuck angefertigt, hat es diesem Zwecke über Jahrtausende hin entsprochen.

Das Diadem (n. 1) ist aus dünnem Goldblech gemacht. Es hat an jedem Ende einen Schlitz zur Durchführung eines Bandes und zur Befestigung am Kopfe der Todten. Das zierliche Palmettenornament ist von der Rückseite eingepresst; es wiederholt sich nach beiden Seiten hin symmetrisch, doch mit derjenigen Freiheit, welche das griechische Ornament vor Langweiligkeit bewahrt. Auf den beiden Seitenvoluten der Mittelpalmette sitzen, einander entsprechend, nach aussen gekehrt, zwei geflügelte weibliche Wesen; von ihrer Bekleidung mit einem langen Chiton sind Spuren an den Beinen noch eben kenntlich. Sie hatten eine jede, das eine Mal in der rechten, das andere Mal in der linken Hand, eine brennende Fackel mit breiter Manchette, ein Geräth, über welches wir Bötticher eine Zusammenstellung in dieser Zeitung XVI, 1858, Taf. CXVII, S. 199ff. verdanken. Den Ursprung

dieser hier ornamental verwendeten Gestalten möchte ich im dionysischen Kreise mit Bezug auf dessen nächtliche Feiern suchen.

Als aus noch dünnerem Goldbleche wie das Diadem gearbeitet bezeichnet Humann die neun viereckig eingerahmten Plättchen, n. 2—7 unserer Tafel, von denen n. 5 doppelt, n. 7 dreifach vorhanden war; Humann meinte, dass auch n. 2 und 4 Wiederholungen aus derselben Form sein könnten. Unregelmässig eingeschlagene Löcher dienten offenbar zum Aufheften dieser Plättchen auf irgendwelches Kleidungsstück, ein Verfahren, für welches uns die südrussischen Gräber so besonders zahlreiche Belege geliefert haben (vergl. z. B. *Compte rendu pour l'année* 1864, S. 181 f. zu Taf. V, 6—9. 1865, S. 49 zu Taf. II, 7—9). Von den eingepressten Köpfen erkennt man n. 5 und 7 leicht als tragische und komische Maske, n. 6 vielleicht als Silen, während ich n. 2 und 4 wie n. 3, zumal allein nach der Zeichnung, nicht zu bestimmen wage.

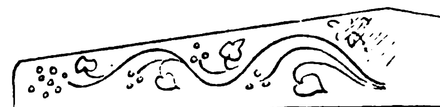
Den Schmuck der Todten vervollständigte ein Halsgehänge, von welchem die unter n. 8—12 abgebildeten runden Goldplättchen herrühren, welche mit einer Oese zum Aufreihen auf einer Schnur versehen sind. Humann giebt an, dass sie etwas stärker als die Plättchen n. 2—7, und dass ihrer neun waren; er bezeichnet diejenigen nicht, welche von den fünf abgebildeten etwa wiederholt vorhanden waren. Auch hier bildet jedes Mal ein eingepresster Kopf oder vielmehr ein Brustbild den Zierrath, kenntlich n. 9 als Helios, n. 10 anscheinend als Athena, n. 12 als Eros.

N. 13a und 13b sind ersichtlicher Weise die Ohrringe, in der Zeichnung anders gestellt, als sie im Ohre hängen würden. Nach Humann's Angabe waren auch sie von Gold und in den dünnen Theilen massiv, in den phantastischen Thierköpfen hohl gearbeitet.

Endlich n. 14 zeigt einen massiv goldenen Fingerring, auf seiner Platte erhaben einen Athenakopf mit dreibuschigem Helme.

Das Diadem ist auf unserer Tafel ein wenig verkleinert; es misst 0,33 M. in der Länge, inmitten in der Höhe 0,075 M. Die übrigen Stücke sind in ihrer wirklichen Grösse abgebildet.

Ausser diesem allem Anscheine nach zusammengehörigen Schmucke sah ich im Besitze des Herrn Lawson noch vier kleine Diademe, etwa 0,15 bis 0,19 M. lang, mit Löchern an beiden Enden zur Befestigung, wohl von Kinderleichen herrührend. Dem dünnen Blatt ist jedes Mal etwa dasselbe einfache Epheuornament eingepresst, wie es hierneben skizzirt ist.



Wir haben die Gelegenheit benutzt, mit diesem Lawson'schen Goldschmucke, den Humann's Zeichnungen noch gerade vor seiner Zerstreuung als ein Ganzes bewahrt haben, ein ähnliches Todtendiadem der Aufmerksamkeit der Archäologen näher zu rücken. Es wurde in der Sammlung Calvert an den Dardanellen, als aus Abydos herrührend, von Stark bemerkt (Nach dem griech. Orient S. 379), von Alois Hauser daselbst im Jahre 1873 gezeichnet und von ihm in Teirich's Blättern für Kunstgewerbe B. V, Heft 4 herausgegeben. Danach ist untenstehende Abbildung verkleinert hergestellt. Hauser's Zeichnung ist in natürlicher Grösse gehalten, 0,285 M. lang, in der Mitte 0,06 M. hoch; Stark giebt die Länge auf 0,29, die Höhe auf 0,03 an. Das in das Blech eingepresste Ornament zeigt reiche figürliche Bestandtheile. Wie ich bei dem grösseren Lawson'schen Diadem nur vermuthen konnte, wozu aber auch der Epheuschmuck der kleineren Diademe daselbst passt, sind hier die Hauptfiguren deutlich dem an Beziehungen zum Todtenkultus ausgiebigen bacchischen Kreise entnommen. Dionysos und, um einen geläufigen Namen zu gebrauchen, Ariadne, beide, er in seiner rechten, sie in ihrer linken Hand mit dem Thyrsos, neben ihm der Panther, sitzen auf dem Blattkelch in der Mitte, in ornamentalem Sichentsprechen gruppirt, nicht ganz unähnlich wie die beiden Mittelgestalten auf dem Sarkophage Casali (Matz-Duhn, n. 2344, jetzt

in Kopenhagener Privatbesitz). Jederseits sitzen weiterhin auf dem Rankenwerk entlang in etwas einförmiger Anordnung vier weibliche Gestalten, alle musicirend, je drei auf dem Trigonon, je eine auf der Kithara. Von der Rolle zum mündlichen Vortrage, welche nach Stark's Angabe je eine beiderseits halten soll, sehe ich nichts.

Die sämmtlichen hier zusammengestellten Todtenschmucksachen rühren gewiss aus hellenistischer Zeit her; dafür spricht die Formenbildung.

A. C.



ΤΡΑΠΕΖΑΙ.

Die einzigen Grabmäler, die Demetrios von Phaleron gestatten wollte, waren nach Cicero *Legg.* II 26, 66: „eine kleine Säule, nicht höher als 3 Ellen“ oder „ein Tisch“ oder „ein kleines Becken.“ Die *columellae* müssen entsprechend den *columnae*, von denen unmittelbar vorher bei der solonischen Gesetzgebung die Rede ist, als kleine στῆλαι gefasst werden, also schmale Platten, deren Höhe auf 3 πήχεις, knapp $1^1/_2$ Meter, beschränkt wird.

Was sind aber *mensae* und *labella?*

Ich nehme als selbstverständlich an, dass Demetrios keine neuen Formen für Grabmäler erfunden, sondern die Anwendung der vorhandenen auf die einfachsten und deshalb — trotz allem Luxus — ohnehin schon verbreitetsten beschränkt hat. Es ist daher zu erwarten, dass *mensae* und *labella* in unserm Vorrath sepulcraler Sculpturen des IV. Jahrhunderts einen breiten Raum einnehmen.

Becker-Goell[1]) erklären die *mensae* für Würfel oder andere viereckige Steine, die oben eine glatte Fläche darboten, während an den Seiten sich vielleicht Reliefs befanden. Uebereinstimmend hiermit glaubt sie Herr St. Kumanudes[2]) in oblongen, kasten- oder tischartigen Grabaufsätzen mit Sockel und Sims wiedererkennen zu dürfen, wie sie mehrfach bei Hagia Triada ausgegraben worden sind[3]). Aber bei seiner Inventarisirung der Antiken Athens hat L. v. Sybel[4]) nur 11 derartige Monumente vorgefunden, und diese vertheilen sich nach Ausweis der Inschriften auf drei Jahrhunderte; drei von ihnen gehören überdiess derselben Familie an. Jene tischartigen Aufsätze sind also nur eine vereinzelt auftretende Form des Grabmals, was sich bei ihrem schwerfälligen, lastenden Charakter leicht erklärt. Ja ursprünglich waren sie, wie es scheint, nicht einmal als selbständiger Grabschmuck gedacht, sondern dienten nur als Untersatz für marmorne Grabvasen. Bei den Nummern 3348—50 Sybel's sind die Füsse dieser Vasen noch auf der Oberfläche erhalten, bei 2486, 2502, 2514 ist als Ersatz für die nie aufgestellte Vase an der Seite eine Amphora in Contur eingerissen. Andere, künstlerisch mehr selbständige Reliefs finden sich an diesen Monumenten nie: sie machen einen fast ärmlichen Eindruck.

Dies Alles steht nicht im Einklang mit dem was

[1]) Charikles III S. 147.

[2]) Ἐπιγρ. ἐπιτύμβιοι p. XVI. Ein Exemplar ist abgebildet Curtius u. Kaupert, Atlas von Athen Bl. IV hinter III.

[3]) Stark und Blümner zu Hermanns Lehrbuch d. Griech. Privatalterthümer S. 383 verweisen auf Becker, Kumanudes und v. Sybel, ohne Eigenes zu bieten. Blass, Att. Beredsamkeit II S. 91 denkt an Tische oder tafelförmige Untersätze mit Statuen. Aber dann wären doch die Statuen die Hauptsache und man würde das Ganze nicht τράπεζαι, *mensae* genannt haben. Ziemlich das Richtige steht bei Cavedoni, *Bullet. dell' Inst.* 1857 p. 140 und in Passows Wörterbuch s. v.

[4]) Skulpturen z. Athen S. XI.

wir sonst über *τράπεζαι* als attischen Grabschmuck wissen. Wir sind darüber verhältnissmässig gut unterrichtet durch die kostbaren Bruchstücke der vielleicht von Polemon revidirten Gräberperiegese des Diodoros, die sich in den Lebensbeschreibungen der 10 Redner erhalten haben. Aus ihnen ergiebt sich, dass die *τράπεζα,* wie ich schon aus dem Gesetz des Demetrios glaubte folgern zu müssen, wohl die verbreitetste Form des Grabmals im IV. Jahrhundert gewesen ist. Männer- und Frauen-, Staats- und Privatgräber sind damit geschmückt, und manche wohlhabende und gebildete Familie wählt sie ausschliesslich als *μνῆμα* für ihre Angehörigen. So standen *τράπεζαι* auf den Staatsgräbern des Lykurg und seiner Söhne[5]), sechs *τράπεζαι* auf den Gräbern der Angehörigen des Isokrates, und auch dessen Grab hatte eine eigene *τράπεζα,* obgleich es ausserdem noch durch die Säule mit der Sirene ausgezeichnet war[6]). Figürlicher Schmuck war an ihnen häufig. Die auf den lykurgischen Gräbern aufgestellten heissen a. a. O. *πεποιημέναι* „kunstvoll gearbeitet", und welcher Art die Darstellungen waren, zeigt das schon erwähnte Grabmal des Isokrates, auf dem man den Redner sah umgeben von den hellenischen Dichtern und von seinen Lehrern — unter diesen Gorgias auf eine Himmelskugel blickend —, also den Verstorbenen im Elysium in Mitten seiner Geistesverwandten, genau wie wir ihn in Mitten seiner Blutsverwandten auf den uns erhaltenen Grabreliefs dieser Epoche zu sehen gewohnt sind[7]).

Ich brauche es wohl kaum auszusprechen, dass ich in diesen Grabreliefs, speciell den von minder gestreckter Form im Gegensatz zu den schlanken *στῆλαι* die Denkmälergattung sehe, die Demetrios und die Periegeten als *τράπεζαι* bezeichneten und der auch wir diesen Namen wiederzugeben haben.

Fast möchte es selbstverständlich scheinen, dass ein Schmuck, der — ein Höchstes in seiner Art — uns noch heute durch stillen Zauber die Metoikengräber an der Piräischen Strasse weiht, dem vom Volke geschmückten Hügel eines Eteobutaden nicht gefehlt hat. Aber auch wer für solche Argumentation unzugänglich ist, wird durch die bezeugte weite Verbreitung der *τράπεζαι* und durch die Art ihres Bildschmucks gedrängt, sie mit jenen Reliefs zu identificiren. Und ihre Benennung *τράπεζαι* d. h. nicht, wie Cicero übersetzt hat, ***mensae*** sondern ***tabulae***, nicht „Tische" sondern „Tafeln", steht damit in bestem Einklang. Denn neben den Tischen älterer Form mit vier hohen Füssen, verwendete man in Athen auch starke oblonge Platten, die unmittelbar auf den Fussboden gelegt wurden, als Tische[8]). Brauchte man sie nicht, so standen sie

[5]) *Vit. X. or.* p. 842 E.

[6]) a. a. O. p. 838 C.

[7]) Mit mehr Recht als auf die Vase der Myrrhine, die Benndorf in den Mitth. d. Inst. IV S. 183 schön erklärt hat, hätte sich Ravaisson für seine Annahme, dass die attischen Grabreliefs Scenen im Elysium darstellen, auf die *τράπεζα* des Isokrates berufen können und auf die Dichterstatuen beim Grabe des Theodektes (*Vit. X. or.* 837 D). Aber gerade diese Darstellungen auf den Gräbern von „Geistesheroen" des IV. Jahrhunderts, charakterisiren sich als Ausnahmen von altattischer Anschauung und Vorläufer hellenistischer Denkweise. Auch in formeller Beziehung scheint sich das Grabrelief des Isokrates von den gewöhnlichen, an phidiasischer Tradition festhaltenden Grabreliefs unterschieden und einen für seine Zeit modernen, dem hellenistischen sich nähernden Charakter getragen zu haben. Wenigstens erinnert die Darstellung der *σφαῖρα ἀστρολογική* unmittelbar an das hellenistische Relief aus Scherschel Arch. Zeit. 1862 Taf. CLXVI, 1. Ob der Umstand, dass Isokrates, wie es scheint, in Eleusis geweiht war, auf den Schmuck seines Grabes von Einfluss gewesen ist, lässt sich noch nicht sicher entscheiden.

[8]) Ein gutes Beispiel aus dem IV. Jahrhundert bietet der Deinos der Sammlung Saburoff, herausgegeben von A. Furtwaengler Taf. LVII. Vergl. auch die Kindertischchen bei Heydemann G. Vb. XII 9. 10. Für frühere Zeit wird diese Form des Tisches bezeugt durch die Gestalt des Altars auf der bekannten Lekythos Millingen, *Anc. uned. mon.* pl. 29 = Welcker, A. D. III Taf. XVII, 1: Nike mit Scepter und Aphlaston in den Händen vor einem ganz niedrigen Altar stehend, auf dem als Opfergabe ein Apfel liegt. Ich glaube übrigens, dass dieses Vasenbild uns über die Form des Altars der Athena-Nike auf dem Pyrgos belehrt. Der Apfel weist deutlich auf die Cultstätte dieser Göttin hin (Kekulé, die Reliefs a. d. Balustrade d. Athena-Nike S. 25) und ein höherer, mehr würfelförmiger Altar würde den ohnehin so beschränkten Raum vor dem Tempel noch mehr beengt haben. Da die Nike in ihrer abgeschlossenen Composition und mit ihren ungewöhnlichen Attributen ganz den Eindruck macht nach einem statuarischen Weihgeschenk für einen Seesieg gezeichnet zu sein, so legt es der Stil des Bildes nahe als Vorbild an die eherne Nikestatue zu denken, die nach Paus. IV 36, 6 die Athener zum Andenken an die Land- und Seekämpfe bei Sphakteria auf die Burg weihten. Sollten die sinnlosen Buchstaben an dem Altar: ΚΟΦVϟ (der fünfte ist unsicher) durcheinander geworfene Elemente des Namens *Κορυφάσιον* sein? Gelegentlich mag noch an eine andere Vase erinnert werden, auf der eine Figur der Grosskunst copirt zu sein scheint: die Florentiner Oenochoe mit der reitenden Selene, publicirt von Heydemann, Mittheil. a. d. Antikensammlungen in Ober- u. Mittelitalien Taf. III, 2. Das Vorbild war hier die Selene in der Pandorageburt an der Basis der Parthenos, deren Pferd, nach Ausweis der Lenormant'schen Statuette, ganz wie es das Vasenbild zeigt, den Kopf bis zur Erde neigte. Dies schöne Motiv, das die Composition so leise ausklingen lässt, löst die Schwierigkeit, Selene nicht scheinbar gegen den seitlichen Rand anreiten zu lassen, in einer des Phidias würdigen Weise und vollendet die Responsion mit dem steil aufsteigenden Gespann

vermuthlich, ganz wie es bei entsprechenden Tischplatten auch heute in Griechenland landesüblich ist, auf der schmalen Kante gegen die Wand gelehnt und forderten in dieser Aufstellung den Vergleich mit den Reliefplatten der Gräber gleichsam heraus. Zuerst wird man die Grabsteine mit horizontalem Abschluss, wie das Relief des salaminischen Jünglings, der mit Katze und Vogel spielt (v. Sybel 76) oder das Gemälde auf dem Grabe des Agathon (Curtius-Kaupert Atlas Bl. IV, VI), als *τράπεζαι* bezeichnet haben. Aber auch bei den mit flachem Giebel abschliessenden Steinen, von Hegeso und Dexileos bis Demetria, ist die Grundform doch so ausgesprochen tafelförmig, dass man leicht versteht, wie sie unter den Namen *τράπεζαι* einbegriffen werden konnten. Es ist nun ganz unglaublich, dass Demetrios die Grabreliefs gestattet, die noch anspruchsloser auftretenden Grabvasen verboten haben sollte. Vielmehr scheinen sich diese unter den von Cicero erwähnten *labella* zu verbergen. Becken und Schüsseln sind nie als häufiger Schmuck auf die Gräber gestellt worden, sonst müssten sie sich in unserm Denkmälervorrath finden[9]). Es bleibt also wohl nur die Annahme übrig, dass Cicero ebenso wie bei den *mensae* ungenau übersetzt hat. Bedenkt man, dass ihm die Namen griechischer Gefässe schwerlich so geläufig waren wie dem modernen Archäologen, so dürfte die Annahme doch vielleicht nicht zu gewagt erscheinen, dass im Gesetz *λουτροφόροι* als Grabschmuck erlaubt wurden, Cicero diese aber als *labella* auffasste, als Gefässe, die zum *λούεσθαι* dienten. Vielleicht findet ein Anderer eine gefälligere Lösung der Schwierigkeit; so viel scheint mir aber schon jetzt deutlich, dass Demetrios, weit entfernt von dem Versuche in bilderstürmerischer Barbarei die schönen Grabreliefs und Grabvasen des IV. Jahrhunderts unterdrücken zu wollen, sie im Gegentheil neben einfachen Stelen als würdigsten Schmuck empfohlen hat.

Dorpat. G. Loeschcke.

des Helios. Wir haben am Fusse dieses Aufsatzes die Figur der Oenochoe, nach Heydemanns Publikation verkleinert, und die entsprechende der Lenormant'schen Basis, nach dem Berliner Gipsabguss neu gezeichnet, zum Vergleich nebeneinander gestellt. Ueber Darstellungen der reitenden Selene vergl. ausser Heydemann a. a. O. Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. XLIII. und *Tirocinium philologum sod. sem. Bonn.* (1883) S. 71, wo der auch von Furtwängler besprochene Londoner Pyxisdeckel von F. Winter herausgegeben ist.

[9]) Ein zerbrochener, beckenartig ausgehöhlter Block, der bei Hag. Triada liegt und wohl gelegentlich dort als *labellum* gezeigt wird, kann in seiner Vereinzelung nichts beweisen. Von den bei L. v. Sybel a. a. O. S. X aufgezählten Schalen sind keine nachweislich auf einem Grabe, drei sicher am Südabhang der Akropolis gefunden worden.

[10]) Dass die *λουτροφόροι* thönerne, später auch in Marmor nachgeahmte Amphoren waren, hat A. Milchhoefer erwiesen in den Mitthl. d. Inst. V S. 176. Vergl. auch Herzog, A. Z. 1882 S. 131 ff. und Furtwaengler, Sammlung Saburoff zu Taf. LVIII und LIX.





ARCHAISCHER GOLDSCHMUCK.

(Tafel 8. 9. 10.)

Die drei vorliegenden Tafeln enthalten eine Reihe von Goldsachen, die ich wegen ihrer hohen Alterthümlichkeit und der grossen Seltenheit verwandter Gegenstände habe zusammenstellen lassen; sie stammen alle bis auf den grossen Brustschmuck Taf. 10, 2 aus Griechenland und befinden sich mit Ausnahme von Taf. 9, 5 und der dem kgl. Museum zu Kopenhagen gehörigen Stücke Taf. 9, 1. 2 im kgl. Antiquarium zu Berlin.

Die auf Taf. 8 vereinigten Stücke wurden zusammen erworben als aus einem Funde in einem Grabe bei Korinth stammend. Sie bestehen aus gelbem Golde.

No. 1 ist ein ganz dünnes Goldblech mit eingestempelten Figuren. Die Abbildung ist wie die der sämmtlichen Stücke dieser Tafel in Originalgrösse ausgeführt. Zu oberst läuft ein etwas unregelmässiges Zickzackband. Dann folgt ein Fries mit der Richtung nach links. Zunächst l. drei Kentauren mit Menschenbeinen; das Original ist hier sehr zerknittert; die Abbildung giebt nur das völlig Sichere. Sie halten Baumäste in den Händen. Es folgen zwei Reiter; der Hinterkopf des ersten ist mit einem Busch ausgestattet, den wir bei den folgenden Figuren noch mehrfach finden werden, und der doch wohl einen Helmbusch bedeuten soll. Dann kommen wieder zwei Kentauren mit Baumästen; dieselben haben indess pferdeförmige Vorderbeine, bei der Kleinheit und primitiven Ausführung freilich mit minimalem Unterschied von den menschlich gestalteten. — Es folgt nun ein langer Zug von Menschen, die, das eine Bein etwas hebend, alle nach l. schreiten und sich die Hände auf die Schultern zu legen scheinen, oder wohl eher, obwohl dann die Arme sehr kurz gerathen wären, sich die Hände reichen, wie zu einem Chorreigen verbunden; sie haben, soweit kenntlich, alle jenen Busch am Hinterkopf. Der vorderste l. trägt eine Lanze, der fünfte einen Gegenstand, der ein Bogen sein dürfte. Unterbrochen wird der Zug an einer Stelle von einer Gestalt, die ein gehörntes Thier mit langem Schwanze herbeiführt und in der anderen Hand etwas hält, das ein gekrümmtes Messer sein könnte. Eine Gestalt r. davon ist nach r. gewandt wie ein Anführer der folgenden Zugabtheilung. Es scheint ein Opferfest gemeint zu sein. Zur Füllung dient über dem Thiere ein kurzer Stab mit zwei Aesten. — Dasselbe Motiv dient auch auf dem folgenden, unteren Friesstreifen zur Füllung. Er wird eröffnet zur Linken durch zwei Reiter nach r.; dann folgt ein Mann, der sein Ross nach r. am Zügel führt; ein Busch am Hinterkopf ist gezackt. Ihm entgegen kommen zwei Reiter; dann ein Mann mit einer Lanze, der wieder ein gehörntes Thier führt, hinter dem ein Mann mit Busch schreitet, wenn er nicht, wie es eher scheint, darauf reitet. Die Füllung des Raumes ist ausser durch das obengenannte Motiv auch durch ein Hakenkreuz und einen fliegenden Vogel (?) hergestellt. Nun folgt wieder ein langer Zug von Gestalten, der in zwei Theile zerfällt: voran acht Figuren, die sich wieder wie die oberen gegenseitig an den Händen fassen und den Busch tragen, der vorderste hat eine Lanze; dann 16 Gestalten, welche den einen Arm an die Hüfte des Vordermanns legen und den anderen hoch erheben. Sie tragen keinen Busch; vielleicht sind hier Frauen gemeint im Gegensatze zu den bewaffneten Männern. Sämmtliche Figuren heben den einen Fuss etwas und sind im Schreiten, oder besser wohl im Tanze begriffen.

Ueber die Bedeutung des Ganzen, das sich etwa als Leichen-Feier und -Opfer ansehen liesse, wird sich schwerlich etwas Sicheres sagen lassen. Besonders interessant ist gewiss das Vorkommen der Kentauren, die mit den Reitern [1]) gemischt erscheinen. Sie tragen den Ast, der in ältester Kunst ihr gewöhnliches Attribut ist. Dass die Kentauren in der Typik der aus abgeprägten Formen hergestellten älte-

[1]) Reiter auch auf der Vase des späteren „Dipylonstiles" Berlin 56 (Furtw.).


ASHMOLEAN OXFORD MUSEUM

sten Reliefkunst besonders zu Hause sind, hat Milchhöfer nachgewiesen[2]). Das vorliegende Stück tritt als Bestätigung hinzu; es wirft ebenso ein Licht auf die Herkunft der in den sog. Buccherogefässen erscheinenden Typik; denn die Verwandtschaft unseres Reliefs mit den ältesten gepressten Flachreliefs der Buccherotechnik ist unverkennbar; mehr freilich noch die mit den gepressten Thonreliefs von Rhodos[3]). Indess hat der Stil unseres Reliefbandes noch bestimmtere nähere Analogien auf griechischem Boden. Das sind die geometrischen sog. Dipylonvasen; die eigenthümlich schematische Auffassung des menschlichen und des Pferdekörpers ist hier wie dort dieselbe, und wir dürfen das Relief jenem grösseren Kreise von Metallarbeiten griechischer Provenienz zuzählen, die jenem so ausgeprägten Stile folgen. —

Wir schliessen hier gleich die Besprechung von Taf. 9, 1, dem einen der in Kopenhagen befindlichen Stücke, an, da dasselbe in genau demselben Stile gehalten ist. Es stammt aus Athen und soll in einem jener ältesten Gräber am Dipylon gefunden sein. Es ist ein dünner Streif von Blassgold. Zwei Darstellungen sind auf dem erhaltenen, indess theilweise lückenhaften Stücke je zweimal abgestempelt, mit einander abwechselnd; jede ist von der anderen durch ein breites lineares Ornamentband getrennt. Die eine Darstellung zeigt l. zwei mit den Köpfen einander zu-, mit den Beinen, wie es scheint, abgewandte Männer, die sich in derselben Weise wie in dem vorigen Relief die eine Hand zu reichen scheinen und in der anderen einen an der einen Seite gezackten Stab, wohl einen Ast, halten. Dann folgt ein springendes Ross mit lose herabhängendem Zügel; über seinem Rücken erscheint der Oberkörper eines Mannes mit Helmbusch nach r., der eine Waffe erhebt; ein stehender Mann sticht von r. mit der Lanze nach seiner Hüfte. Offenbar ist gemeint, dass ein Reiter von hinten verwundet wird, die Zügel verliert und sich nach dem Gegner umwendet: ein auffallend complicirtes Kampfmotiv, das hier freilich in primitivster Weise ausgedrückt ist. Bei der Wiederholung dieser Gruppe r. am Ende folgt nicht das Ornament, sondern ein den Speer werfender Reiter; doch ist das Vordertheil des Rosses nicht mitabgepresst, ein Beweis von Nachlässigkeit, wie er in dieser mechanischen Kunstthätigkeit nicht auffallen darf. — Die andere Darstellung zeigt einen Kentauren mit menschlichen Vorderfüssen und mit dem Aste in der einen, einem kürzeren Zweige in der anderen Hand. Dann eine beide Male fragmentirte Männergruppe. Als Füllung tritt hier wie im vorigen Relief der kleine Stamm mit zwei Seitenästen auf. Dass die beiden Stücke aus einer Fabrik stammen, ist nicht zu bezweifeln. —

Taf. 9, 4 zeigt in Originalgrösse ein aus Athen stammendes kleines Diadem von gelbem Golde; die Ornamentation besteht nur aus drei Reihen eines unregelmässigen Zickzackbandes. Die völlige Uebereinstimmung mit Taf. 8, 1 in Zeichnung und Ausführung weist das Stück demselben Kreise zu. —

Eine etwas verschiedene Gattung von gepressten Bändern finden wir durch Taf. 9, 2 repräsentirt. Es ist ein Diadem, im Museum von Kopenhagen befindlich, das ebenfalls aus Athen stammt und aus etwas blassem, doch gelberem Golde besteht als Taf. 9, 1. Die Enden sind in der Abbildung weggelassen, da sie nur die Fortsetzung des eigenthümlichen Mäanderbandes enthalten, das die ganze Breite des Streifens füllt; dasselbe besteht aus drei übereinander gesetzten einfach gebrochenen Mäanderlinien; die drei Reihen sind aber durch kurze Querstäbchen untereinander verbunden, was dem Ganzen den Anschein des Complicirten giebt. Unter No. 5 derselben Tafel habe ich noch ein anderes Diademband aus blassem Golde abbilden lassen, das ebenfalls aus Athen stammt und im Privatbesitz befindlich ist; es gehört wohl derselben Fabrik an. Es zeigt in zwei Reihen das einfache Motiv ⌝⌞; durch Querstäbchen sind die Reihen verbunden. Das Diadem ist vollständig (die Abbildung giebt nur das r. Ende wieder) und hat die Länge von 0,37; an beiden Enden je ein Loch. —

Doch zurück zu dem Kopenhagener Stück, das

[2]) Anfänge d. Kunst S. 75 f.

[3]) Salzmann, *nécrop. de Camirus pl.* 27; Milchhöfer, Anfänge S. 73 f.

in der Mitte eine bildliche Darstellung aufweist. Dieselbe wiederholt sich zweimal mit geringen Varianten. Ein Löwe hat mit seinem Rachen den Kopf eines waffenlosen Mannes erfasst, der sich vergebens wehrt, indem er das eine Vorderbein des Löwen und die Schnauze desselben erfasst; ein zweiter Löwe kommt von r. und setzt ihm die Tatze auf den Rücken. Die Scene ist durch ihre Neuheit und Originalität in ihrem Kreise sehr überraschend. Sie schliesst sich an keinerlei geläufigen Typus an; sie will einen wirklichen Vorgang wiedergeben, den Ueberfall eines wehrlosen Mannes, etwa eines Hirten, durch zwei Löwen; aber die Darstellung ist ungeschickt und hat wenig Wahrscheinlichkeit; denn es sieht fast aus, als ob der Mann den Kopf absichtlich in den Rachen des Thieres stecke. Indess ist die Gruppe doch nicht völlige Neuschöpfung, sondern schliesst sich offenbar an den Typus an, der statt des Menschen einen Stier zeigte, der sich mit den Hörnern gegen den einen Löwen wehrt, während ein zweiter ihn von hinten anfällt. Im Jahrgang 1883 dieser Zeitschrift Taf. 10,2 habe ich eine archaische griechische Lekythos mit diesem Typus veröffentlicht und zugleich (S. 159 ff.) Einiges über die Darstellung von Kämpfen zwischen Löwen und Menschen in ältester griechischer Kunst gesammelt, worauf ich hier verweisen kann.

Die anderen mir bekannten, dem vorliegenden gleichartigen Goldbänder, die man am leichtesten an der constanten Einfassung aus kleinen Stäbchen erkennt, und die alle denselben etwas weichlichen breiten Stil zeigen, bringen keine menschlichen Figuren, sondern nur Friese von Thieren, namentlich Löwen und Hirschen. Von einigen derselben ist es sicher constatirt, dass sie in den ältesten Gräbern mit den geometrischen Vasen am Dipylon bei Athen gefunden wurden[4]). —

Einen durchaus in diese Gattung gehörigen Goldstreifen, eine neue Erwerbung des Berliner Antiquariums aus Athen[5]), publiciren wir auf Taf. 10,1. Es ist ein vollständiges Diadem, an beiden Enden mit einem kleinen Loche zum Umbinden versehen. Das Merkwürdigste an dem Stück ist die fabrikmässige Rohheit der Herstellung, in die es einen Einblick gewährt. Es ist nämlich geschnitten aus einem grösseren, mit abgedrückten Stempeln bedeckten Goldbleche, fast ohne Rücksicht auf die bildlichen Darstellungen, die mehrfach durchschnitten werden. Zunächst sehen wir einen schmalen Fries, in dem Löwe und Hirsch nach r. abwechseln; darüber und darunter erscheinen aber Reste des nächsten Streifens mit Kreisornamenten. Dann folgt ein kleines, in der typischen Weise umrahmtes Feld mit einer rohen Figur, die wohl ein Greif sein soll. Gegenüber im nächsten Felde sitzt eine ebenso rohe Sphinx nach l.; beide haben die vom Kopfe ausgehende ornamentale Locke, die auf den ältesten Sphinxdarstellungen in Griechenland[6]) selten fehlt. Der Greif hat offenen Schnabel; Ohren sind nicht angedeutet. Beide, Greif und Sphinx, sind flügellos, worauf bei der Rohheit der Darstellung indess kein Gewicht zu legen ist. Unter diesen Feldern sind wieder Stücke der darunter folgenden zu sehen; l. unter dem Greif erkennt man den Obertheil einer Antilope. Es folgen dann ganz nachlässig und schief geprägte Stücke eines längeren Frieses nach l., anscheinend wieder Löwe und Hirsch. —

In den Kreis der „geometrischen" Decoration gehören noch einige andere Stücke unserer Tafeln. Vor allem die zwei kreisrunden Scheiben aus Kameiros Taf. 9, 6.8, die mit einem von einem Loche durchbohrten Ansatzstück zum Anhängen versehen sind. Sie bestehen ebenfalls aus ganz dünnem Blech, und zwar von blassem Golde. Die Abbil-

[4]) Gemeint ist das aus zwei Stücken bestehende Band aus Blassgold in Berlin, bei Curtius, d. arch. Bronzerelief (Abh. d. Akademie 1879) Taf. III, 4. 5 abgebildet (Hirsche und löwen- oder pantherartige Thiere nach r.); ferner das im Louvre s. Daremberg, *dict. de l'antiqu.* p. 788 No. 933 und vgl. *Annali d. I.* 1880 p 130 (Furtw.); zur Auffindung *Annali* 1872 p. 136. 154 (Hirschfeld). — Ein hierher gehöriges Band besitzt auch das British Museum (mit der Bezeichnung $3\,{}^{78}_{1}\,4$); es zeigt vier löwenartige Thiere, je zwei einander gegenüber mit gehobenen Schwänzen; dazu ein Feld mit Spiralornamenten, zwei unter sich verbundene Reihen, in der Art wie auf den mykenischen Grabsteinen (Schliemann, Mykenae Fig. 140), nur loser auseinandergezogen: ein interessantes Factum, da sonst nur die eckig gebrochenen Ornamentmotive in dieser Gattung erscheinen.

[5]) Invent. No. 7901. Länge 0,25. Höhe 0,03.

[6]) Vgl. z. B. das Glasplättchen aus Menidi: Kuppelgr. bei Menidi Taf. V, 44 u. a. Später mit Lotosblüthe am Ende.

dung zeigt sie stark verkleinert[7]), doch ist ihre Ornamentation deutlich; einfach ist No. 6; reicher No. 8, wo die Mitte von einem radförmigen Motiv eingenommen wird; der Streif von kleinen Stäbchen der dies umgiebt, ebenso wie die Kerbungen auf dem einen Streifen des das Ganze umschliessenden Flechtbandes, sind ganz gleich dem typischen Rahmenmotiv der soeben besprochenen Diademe. Es folgt nun ein Streif von primitiven Wasservögeln nach r.; der Raum über ihrem Rücken ist je durch eine Kugel ausgefüllt; dann Zickzack und das Flechtband. Verwandt ist die Decoration der Schilde aus den Gräbern Italiens vom Typus Regulini-Galassi (*Mus. Gregor.* I. 18, 2; 19, 2); doch unserer No. 6 ganz besonders ähnlich ist eine Silberscheibe aus einem Grabe dieses Typus in Praeneste; dieselbe zeigt auch das gleiche Ansatzstück, und war mit anderen ähnlichen Scheiben zu einem Halsbande vereinigt (*Archaeologia vol.* 41, *pl.* 8, 4; vgl. 12, 2). — Zusammen mit diesen No. 6 und 8 ward No. 7 in Kameiros gefunden, das in Originalgrösse abgebildet ist, ein kleines Anhängsel in der als Amulet bekannten Form des Halbmondes. Zweifellos gehörten die drei Stücke zu dem Halsbande einer Leiche von Kameiros. —

Die darunter wiedergegebene Fibel No. 3 gehört ebenfalls noch in diesen Kreis. Sie ist aus schönem gelbem Golde gehämmert und vorzüglich erhalten. Sie kam mit anderen archaischen Goldsachen aus Athen, ohne genauere Provenienzangabe[8]). Die Abbildung ist in Originalgrösse. Die Oberfläche ist auf beiden Seiten in ganz gleicher Weise mit feiner Gravirung verziert. Zwei Fibeln desselben Typus, doch aus Bronze, sind von mir früher publicirt worden; die eine aus Olympia mit reicher gravirter Verzierung in schematisch linearem Stil (Bronzefunde v. Olympia, Abh. d. Akad. 1879, Taf. No. 7; S. 36); die andere aus Theben (*Annali d. I.* 1880, *tav. d'agg.* G; p. 122 ff.); letztere ist sehr gross und auf der einen Seite mit einem Pferde in „geometrischem" Stile geschmückt; die Dreiecke in der Ecke nach dem Bügel zu stimmen mit denen auf unserem Exemplare genau überein. Ausser diesen sind noch einige Beispiele aus Olympia bekannt (a. a. O. erwähnt); doch ausserdem meines Wissens keine, und obwohl ich inzwischen viele Museen besucht habe, kann ich kein anderes Exemplar zu den damals von mir genannten hinzufügen. Die Herkunft des Typus bleibt noch zu erforschen.

Wir wenden uns jetzt einem anderen entwickelteren Kreise von Goldarbeiten zu, in dem bereits Darstellungen griechischer Sage erscheinen. Wir kehren wieder zu dem Goldfunde aus Korinth auf Taf. 8 zurück. Wir sehen hier eine Reihe von viereckigen, überaus dünnen Goldplättchen, die wohl auf die Gewänder des Todten gelegt waren; Löcher zum Aufnähen sind indess nicht zu bemerken. Von jeder Darstellung sind mehrere Exemplare erhalten. Das interessanteste Stück ist No. 3 mit Theseus, der den Minotauros ersticht; es sind vier ganze und ein halbes Exemplar erhalten. Theseus fasst mit der Linken den Gegner an dem einen Horne (ein zweites ist nicht dargestellt) und sticht ihm mit der Rechten das Schwert in die Brust. Der Minotaur fasst in das Schwert und fällt dem Helden in den linken Arm, doch vergeblich. — Dieses Schema ist von demjenigen, das wir bisher für das älteste für jenen Kampf feststehende ansehen durften[9]), von dem der chalkidischen und altattischen Vasen, wesentlich verschieden. Zwar der nach r. schreitende und mit dem Schwerte stechende Theseus ist in der Hauptsache gleich, doch der Minotaur steht dort nicht aufrecht, sondern ist in mehr oder weniger heftiger Bewegung in das eine Knie gesunken und dem Helden entweder zu- oder abgewandt gebildet. Auch die Bekleidung des Theseus ist hier noch nicht Chiton und Fell wie dort, sondern das eigenthümliche Schurzgewand, das wir besonders deutlich an einer altkretischen Bronze kennen (*Annali d. I.* 1880, *tav.* S) und das in der ältesten

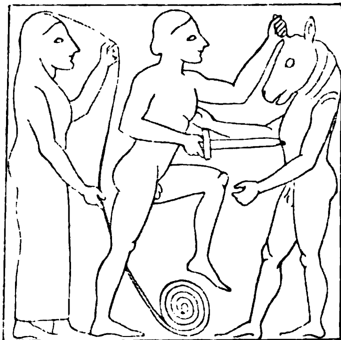
[7]) Im Berliner Antiquarium, Inv. No. 6486 u. 87. Höhe 0,08. Dm. 0,06.

[8]) Berl. Antiquarium, Inv. No. 7902.

[9]) Vgl. über denselben zuletzt Conze, Theseus und Minotaur, Berl. Winckelmannsprogr. 1878, S. 8. Die chalkidische Vase ist *Mon. d. I.* VI, 15 abgebildet.

griechischen Zeit weiter verbreitet war[10]); der Minotaur hat nur jenen breiten Gurt um, der eine Verkürzung der Schurztracht zu sein scheint. Ob Theseus auf unserm Relief bärtig gedacht ist (wie er es auf den altattischen Vasen immer ist, die aber hier nichts beweisen), kann bezweifelt werden; denn das weit vorspringende Kinn zeigen auch die Frauenprofile von No. 2, und eine andere Andeutung fehlt, wogegen die langen lose herabfallenden Haare deutlich sind. Hinter Theseus steht nach dem auch späterhin lange festgehaltenen Typus seine Beschützerin Ariadne in langem gestreiftem Gewande. Sie erhebt die Linke, schwerlich um Theseus zu bekränzen[11]), sondern wohl nur um ihn zu ermuntern. In der Rechten aber hält sie deutlich den runden Knäuel, der den Weg durch das Labyrinth weist.

Unser Relief ist indess nicht das einzige, das diesen alterthümlichen eigenartigen Typus des Kampfes mit dem Minotauros zeigt; ich kenne wenigstens noch eines, das als abgestempeltes Relief auch technisch in diese Reihe gehört, freilich nicht aus Gold, sondern aus grobem Thone. Das Museum von Corneto nämlich besitzt ein grosses Thonbecken mit drei Löwenfüssen und zwei Henkeln. Auf dem oberen Theil der Füsse befindet sich je ein quadratisches Feld mit Relief[12]); auf zweien ist ein Kentaur abgestempelt mit menschlichen Vorderbeinen, der einen Ast schultert, an welchem ein Reh hängt. Das dritte Feld aber ist das mit Theseus und dem Minotaur,



[10]) Vgl. was ich hierüber in der Archäol. Ztg. 1882, S 329 f. gesammelt.

[11]) So fasste es Milchhöfer auf, der diese Darstellung Anfänge der Kunst S. 188 Anm. erwähnt.

[12]) Die Reliefs sind mit weiss-gelber Farbe bedeckt, darauf sind einige rothe Details gesetzt (Punktrosetten u. dgl.).

wie es vorstehende flüchtige Skizze veranschaulicht, die nur die Hauptconturen andeuten und nur die Stelle einer Beschreibung, nicht einer Publication vertreten soll. Der Minotaur scheint ungehörnt. Theseus ist auch hier anscheinend bartlos; er hebt im Angriffe das l. Bein; so wird unten Platz gewonnen für das merkwürdigste Detail dieser Darstellung, den grossen Garnknäuel, dessen Faden Ariadne in der Rechten hält, eine recht naive Deutlichkeit.

Gleiche Grösse und gleiche Umrahmung hat No. 4 unserer Tafel, in fünf Exemplaren erhalten. Die Darstellung ist einfach und nicht mythologisch; ein Zweigespann von Rossen schreitet nach l.; der Lenker im langen gegürteten Gewande beugt sich etwas vor und hält die Zügel und den Stock. Der Held steht hinter ihm mit dem Rundschilde und dem Helme; letzterer ist freilich nur durch den herabfallenden Busch und einen vorn emporstehenden federartigen Schmuck angedeutet. Die tiefe Einsenkung des Wagenrandes oben in der Mitte ist als Besonderheit zu beachten; auf den altkorinthischen Thontäfelchen der Berliner Sammlung ist dieser Rand, wie sonst gewöhnlich, horizontal.

Ferner sind noch drei etwas kleinere Compositionen ebenfalls auf quadratischem Felde erhalten: No. 2 zeigt einen Chor von Frauen, die sich bei den Händen fassen; zwei blicken nach l. und zwei nach r.; ihre langen gegürteten Gewänder sind reich verziert und haben unten einen breiten Saum. Es sind zwei Exemplare erhalten.

No. 6, in zwei, jedoch sehr zerstörten Exemplaren vorhanden, stellt einen Zug von drei gerüsteten Kriegern nach r. dar; man erkennt nur Spuren der Köpfe mit langem Haare; die Beine sind nackt.

Einen nicht unbekannten Typus finden wir auf No. 5, wovon ebenfalls zwei Exemplare da sind. Es ist der Mann, der die zwei Löwen bändigt, die in wappenhaft strenger Symmetrie sich zu beiden Seiten aufbäumen. Der Typus stammt bekanntlich aus der orientalischen Kunst, wo er sehr häufig ist, namentlich auf den geschnittenen Steinen; immer sind die Thiere hoch aufgerichtet, doch nicht immer

sind es Löwen, auch Hirsche, Sphingen u. a. dämonische Ungeheuer. Ein anderer und wie es scheint älterer Typus ist der, dass der Mann nur einem aufgerichteten Löwen gegenüber ist, den er mit dem Schwerte ersticht; dieser ist von der griechischen Kunst nicht aufgenommen worden, wohl aber jener andere, der ein decorativ so treffliches Schema bot. Der Mann ist auf unserem Relief ohne alles Charakteristische, bartlos, in kurzem Gewande. Eine Wiederholung dieser Darstellung mit geringen Varianten finden wir auf No. 7, wo die Köpfe der Löwen nicht ab-, sondern zugewandt, und die Schwänze statt gehoben gesenkt sind. Die Figur dieses auf den Hinterbeinen stehenden Löwen ward von der archaischen Metallindustrie auch einzeln wiedergegeben; so erscheint sie auf einem Bronzerelief Olympia's[13]) und mehreren anderen aus den italischen Gräbern des Typus Regulini-Galassi[14]). No. 7 ist das Stück eines längeren Frieses und zu beiden Seiten sind noch Reste der folgenden quadratischen Felder erhalten, jedes mit einem Zuge beschildeter Krieger. Als fortlaufende Einfassung oben und unten ist ein Spiralband benutzt.

Im Privatbesitze in Athen sah ich 1882 mehrere Goldstreifen, die aus demselben Funde bei Korinth herrühren sollen wie die unsrigen; darunter war namentlich ein längeres Stück, das in der Mitte eine Rosette zeigt, r. und l. davon in eingerahmtem Felde je eine Frau ohne Attribute, in langem verziertem Gewande, das jedoch das eine Bein nackt heraustreten lässt; dann folgen wieder, durch einen Rahmen getrennt, auf jeder Seite drei Krieger mit Schilden, auf denen je eine Rosette ist; sie tragen spitze, pilosartige Helme ohne Busch. Der Stil schien mir noch alterthümlicher als der unserer Reliefs.

Der Stil der letzteren ist jedenfalls ein sehr eigenthümlicher; besonders auffallend sind die Profile der Gesichter. Zu dem Stile der altkorinthischen Vasen und Thontäfelchen findet keinerlei nähere Beziehung statt; ja ich weiss für jene Profile keine andere Analogie zu nennen als das kretische Bronzerelief, das in den *Annali d. I.* 1880, *tav.* T abgebildet ist, wo der Steinbockträger dem Typus unserer Reliefs überraschend ähnlich ist; ein bedeutsamer Wink für die Herkunft der Sachen oder wenigstens ihres Stiles.

Schliesslich erwähne ich noch die mitgefundenen Kleinigkeiten: No. 8 ist ein vollständiges kleines Band mit Zickzack, an Taf. 9, 4 erinnernd, doch viel regelmässiger; an beiden Enden ist je ein kleines Loch zum Aufnähen. No. 9 und 11 sind verbogene Golddrähte mit Scheiben an den Enden, auf denen ein eingeritztes Kreuz zu bemerken. No. 12 sind die gebrochenen Hälften eines gleichen doch längeren Exemplares. Vermuthlich war es Schmuck für die Haare. — No. 10 ist eine Rosette aus Goldblech mit aufgelöthetem gekerbtem Draht.

Auf den Höhepunkt archaischer Goldtechnik führen uns die beiden prächtigen Gehänge, die auf Taf. 9, 9. 10 in Originalgrösse wiedergegeben sind. Sie stammen von Melos[15]) und sind beide in blassem Golde gearbeitet. No. 10 ist vollständiger, indem auch an 9 oben eine Scheibe zu ergänzen ist, auf deren Rückseite sich wie an 10 der Haken zum Anhängen befand; es sind trotz der Grösse offenbar Ohrgehänge. Der Typus ist bereits von Rhodos bekannt; Salzmann hat in seinem Werke *nécropole de Camirus pl.* I zwei Exemplare abgebildet, die aber viel einfacher sind als die unsrigen. Ein ebenfalls recht einfaches Exemplar unbekannten Fundortes befand sich in der Sammlung Alessandro Castellani und ward 1884 in Rom versteigert[16]); auf den horizontalen Scheiben war eine Rosette und in der Mitte ein Apfel aufgesetzt.

Die besondere Eigenthümlichkeit der Technik dieser Stücke besteht darin, dass alles Detail aus aufgelötheten feinen Goldpünktchen besteht, die freilich die Feinheit der etruskischen Arbeiten noch nicht erreichen. Die Greifenköpfe von No. 9 sind

[13]) Ausgr. v. Olympia II, Taf. 31.

[14]) S. Furtwängler, Bronzefunde v. Olympia (Abh. d. Akad. 1879) S. 69 unten.

[15]) Tölken, Leitfaden für die Sammlg. antiker Metallarbeiten, 1850, No. 61 und 63.

[16]) Im Auctionscatalog No. 820; blässliches Gold.

getrieben und hohl; die Zunge und die Ohren sind besonders angesetzt; ebenso natürlich der Knopf oben, der sehr fein granulirt ist. Der Typus des Greifs ist der bekannte archaisch griechische[17]. Zwei ähnliche Greifenköpfe aus Blassgold besitzt das British Museum aus der Sammlung Blacas. — Auf der einen der Scheiben ist ein Zickzackornament, auf der anderen nebeneinandergestellte Rauten aus feinen Pünktchen gebildet.

An No. 10 ist der Stamm viel reicher, spiralförmig gedreht[18]) und doppelt gebogen. Die horizontalen Scheiben sind mit einer Rosette geziert, über der sich eine zweite kleinere Rosette erhebt, aus deren Mitte ein Granatapfel steigt; an kleinen Kettchen hängen an mehreren Stellen kleine Granatäpfel herab. —

Derselben Zeit und demselben Stile gehören die beiden Stücke aus Delos an, No. 11 und 12[19]); sie sind aus gelbem Goldblech gearbeitet, die Köpfe aus Formen gepresst mit aufgesetztem Detail von feinen Pünktchen; die Rosetten sowie die Ränder sind aus geflochtenem Draht aufgesetzt. No. 11 gehörte zu einem grossen Gehänge; oben befindet sich eine Oese und unten sind Reste von Kettchen erhalten, auch eine verbogene Bommel. Man vergleiche das aus dem ältesten Theil der Nekropole von Kameiros stammende Gehänge in der *Revue archéol.* 1863, *n. s. vol.* 8, *pl.* X, wo eine sehr ähnliche rechteckige Scheibe, die mit zwei Köpfen geziert ist, den oberen Theil des Gehänges bildet, an dem wiederum wie an unserer No. 10 Granatäpfel mehrfach verwendet sind; ein zweites Gehänge, das ebendort abgebildet ist, zeigt ausser den menschlichen auch Greifenköpfe wie unsere No. 9 und wieder Granatäpfel. Die Technik dieser Stücke ist durchaus dieselbe wie die der unsrigen. Der menschliche Kopftypus ist jener ägyptisirende, über dessen Herkunft und Verbreitung ich in 'Die Bronzefunde von Olympia' S. 71 Einiges bemerkt habe. — Das *Museo civico* von Bologna besitzt[20]) noch eine hier erwähnenswerthe grosse Broche, die durchaus derselben Fabrik angehört wie das soeben Besprochene; das Ganze hat die Form einer von oben gesehenen rosenartigen Blüthe; auf dem äusseren Kreis von kreisrunden Flächen wechseln je eine Rosette und jener menschliche Kopf ab.

[17]) Vgl. Furtwängler, Bronzefunde S. 51.

[18]) In der Abbildung sind die Windungen zu rundlich gerathen.

[19]) Berl. Antiquar. No. 3473. 3474.

[20]) Aus der Samml. Palagi, No. 501.

Es bleibt uns noch ein Stück zu betrachten übrig, das einem ganz verschiedenen Kreise, dem der altitalischen Kunst, angehört. Es ist der grosse goldene, mit reicher gestanzter Decoration versehene Brustschmuck etruskischer Herkunft Taf. 10, 2. Derselbe gehört dem alten Bestande des Berliner Antiquariums an; er war in mehrere Stücke zerbrochen, und diese Stücke waren einzeln getrennt aufgestellt; Tölken[21]) beschrieb dieselben als Fragmente eines Harnisches, „Bedeckung der l. Achsel mit Schnalle“ u. s. w. Der Versuch, die Stücke zusammenzustellen, ergab mir, dass es ein vollständiges Ganzes sei und nichts fehle. Die Abbildung zeigt dasselbe etwas verkleinert; Höhe und Breite betragen 0,25. Ueber die Herkunft ist Näheres nicht bekannt. — Auf der Unterseite des dünnen gelben Goldes sind mehrfach die deutlichsten Reste einer ehemaligen dünnen Bronzeunterlage erhalten, die dem feinen Goldblech als Fütterung gedient hatte. Rings sind an allen Ecken kleine Löcher zu bemerken, die zur Befestigung des Ganzen gedient haben.

Seine nächste Analogie findet das Stück in dem aus der sog. *tomba del guerriero* zu Corneto stammenden, jetzt in Berlin befindlichen, das *Mon. d. I.* X, *tav.* X b, 2 abgebildet ist. Es ist dies eine freilich nur einfach rechteckige dünne Goldplatte, welche die Mitte der Brust des Bestatteten zierte und noch auf der grösseren Bronzeplatte liegend gefunden wurde, welche die Brust bedeckte. Auch dieses Goldblech hat eine Fütterung von dünnem Bronzeblech; auf der Bronzeplatte lag es lose auf.

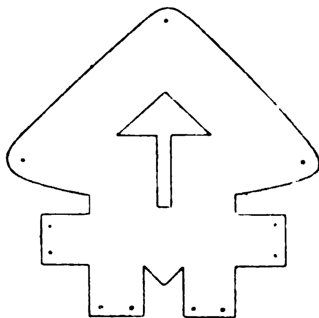
Die beiden Stücke sind sich indess nicht nur verwandt, sie sind gleichzeitig und stammen wahr-

[21]) Leitfaden für d. Sammlg. antiker Metallarbeiten S. 1. No. 1.

scheinlich aus derselben Fabrik, da zum Theil dieselben Stempel benutzt sind. Dies ist der Fall bei den schwimmenden Enten, die, theils nach r. theils nach l. gewandt, in Reihen auf beiden wiederkehren, und bei dem kreuzförmigen Ornament, das hier den äusseren Saum ziert. Das Motiv des zwischen diesem und dem Entenfries liegenden Streifens ist dagegen auf unserem Stück etwas grösser und gleicht einer vornüber gestürzten menschlichen oder einer sehr plumpen vierbeinigen thierischen Figur, während es auf der Cornetaner Platte kleiner ist und nur eine Schlangenlinie darstellt. Auch die Kreise sind beiden Stücken gemeinsam; dagegen zeichnet sich jedes auch durch Ornamente aus, die auf dem anderen nicht vorkommen; so hier die grossen mit einer einfachen Rosette gezierten Kreise, ferner das Hakenkreuz und vor allem die menschlichen Masken, die in der Mittellinie jeweils in die Ecke gesetzt sind.

Die letzteren geben übrigens zugleich mit der Richtung der Enten die beabsichtigte Stellung des Ganzen an; die auf unserer Tafel r. unten befindliche Ecke sollte unten die Mitte bilden. Der merkwürdige Ausschnitt der gegenüberliegenden oberen Ecke soll offenbar der Form des Halses entsprechen, an den dieselbe anstiess. Die zinnenartige Auszackung entspricht durchaus dem Gesammtcharakter der Ornamentik.

Im *Museo Gregoriano* zu Rom notirte ich mir eine Reihe von kleinen goldenen Plättchen, die, so viel ich weiss, unpublicirt sind; ich gebe ihre Form beistehend. Sie sind rings mit Löchern zum



Befestigen auf dem Gewande versehen. Ihre Form mit den Ausschnitten ist der unserer Brustplatte überaus verwandt. Bedeckt sind diese Plättchen mit unregelmässig vertheilten, gestempelten kleinen Kreisen und einem ⌶förmigen Ornament, das dem des äusseren Randes unseres Stückes sehr ähnlich ist. Dazu gehört eine Reihe ganz kleiner Plättchen von der Form ⌐⌙, die nur mit kleinen Kreisen verziert sind. Alles dies stammt wohl aus einem Grabe des Typus der *tomba del guerriero*. — In der Auction Castellani zu Rom sah ich ein Kreuz (mit gleich langen Armen) aus Goldblech (Catalog No. 836) mit Vögeln und anderen Ornamenten derselben Art bestempelt wie die soeben besprochenen Stücke. Ein kleineres Kreuz dieser Art, auch mit kleinen Löchern am Rande, indess sehr einfach verziert, ward in Corneto gefunden[22]).

Eine Brustplatte wie die unsrige ist mir sonst nicht bekannt; überhaupt besitzen wir ja nur ganz wenige Proben so grossen Brustschmuckes: in Griechenland nur aus ältester Zeit, aus den Mykenischen Gräbern, und in Italien, abgesehen von der erwähnten Cornetaner Platte, meines Wissens nur das Prachtstück aus dem Grabe Regulini-Galassi (*Mus. Greg.* I. 82) mit einfach rundem Halsausschnitt und einem von dem unseren völlig verschiedenen Decorationssystem, sowie ein Stück aus einem Pränestiner Grabe ungefähr derselben Periode; dasselbe ist jedoch viereckig, breiter als hoch, und mit einem sehr breiten Halsausschnitte in rechtem Winkel versehen; die Decoration besteht aus grossen Kreisen und einfachen linearen Füllungen[23]).

Ich breche hier ab, da es nur meine Absicht war, den hier publicirten Gegenständen ihre richtige Stellung in unserem Denkmälervorrathe anzuweisen, nicht aber die Schlüsse zu ziehen, die sich zwar hier und dort aufdrängen, aber besser noch zu weiterem Reifen zurückbehalten werden.

A. Furtwängler.

[22]) Abgebildet bei Fiorelli, *Notizie degli scavi* 1882, *tav.* XIII bis, 25; p. 190, ungewiss ob aus den Gräbern *al pozzo*, wahrscheinlicher aus den p. 191 beschriebenen etwas späteren Gräbern.

[23]) *Archaeologia* Vol. 41, pl. 13, 1.

RELIEFFRAGMENT MIT DARSTELLUNGEN AUS DEM *ΠΙΝΑΞ* DES KEBES.



Die hier in $^2/_3$ wirklicher Grösse wiedergegebene Zeichnung ist einem Sammelbande des **Berliner Kupferstichkabinets** entnommen. Der Band, durch Waagen in Italien erworben, enthält „meist Zeichnungen des 16. Jahrhunderts, viele Sarkophage und Reliefs, meist dieselben, die auch im Coburgensis, Pighianus, und den Sammlungen des *Cassiano dal Pozzo* sich finden, doch auch Einiges, was dort fehlt; daneben auch einzelne Statuen, Alles fast nur Römisches; nur zwei Sarkophage aus Pisa sind darunter. Herr Dr. **Schreiber** in Leipzig hat sich eingehend mit dem Sammelband beschäftigt, glaubt auch den Zeichner zu erkennen, von welchem die meisten der Zeichnungen herrühren, und will die Resultate seiner Untersuchungen veröffentlichen".

Ich verdanke diese Angaben, wie die Ueberlassung einer Bleistiftbause in Originalgrösse der Güte von Herrn Professor C. **Robert**, von welchem auch die Aufforderung ausging, die Zeichnung hier zu besprechen. Herr Robert hat über dieses „wie es scheint verschollene Relieffragment" in der Sitzung der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin vom 10. Juni d. J. die Ansicht ausgesprochen „das Bruchstück scheint von einer Relieftafel herzurühren, die, in Composition und Stil den *tabulae iliacae* verwandt, eine Darstellung der Lehre von der Seelenwanderung enthielt" (vgl. D. Lit. Ztg. 1884, 26 Sp. 952 f.), nachdem ich aber in No. 29 Sp. 1068 f. der gleichen Zeitschrift auf den Zusammenhang mit dem unter Kebes' Namen gehenden *Πίναξ* aufmerksam gemacht hatte, diese Deutung anerkannt (ebenda No. 30 Sp. 1109) und mehrere Briefe mit mir darüber gewechselt. Ich gebe im Folgenden die Anschauungen wieder, die ich mir auf Grund der Bause, wie jenes Briefwechsels gebildet habe, und zwar stelle ich stets den Text der Stellen aus Kebes (nach Drosihn's Ausgabe, jedoch mit Aufnahme der nach meinen Handschriften-Vergleichungen nöthigen Aenderungen und von Emendationen), soweit seine Anführung für die Erklärung nothwendig erscheint, voraus.

I, 2. 3 . . . *περίβολος ἦν ἐν αὐτῷ ἔχων περιβόλους δύο, τὸν μὲν μείζω, τὸν δὲ ἐλάττω. ἦν δὲ καὶ πύλη ἐπὶ τοῦ πρώτου περιβόλου· πρὸς δὲ τῇ πύλῃ ὄχλος ἐδόκει ἡμῖν πολὺς ἐφεστάναι. καὶ ἔνδον δὲ ἐν τῷ περιβόλῳ πλῆθός τι γυναικῶν ἑωρᾶτο. ἐπὶ δὲ [τῆς εἰσόδου] τοῦ [πρώτου] πυλῶνος [καὶ περιβόλου] γέρων τις ἑστὼς ἔμφασιν ἐποίει, ὡς προστάττων τι*

τῷ εἰσιόντι ὄχλῳ. — IV, 2. 3 . . . Ὁρᾶτε, ἔφη, τὸν περίβολον τοῦτον . . . καλεῖται οὗτος ὁ τόπος Βίος. καὶ ὁ ὄχλος ὁ πολὺς ὁ παρὰ τὴν πύλην ἐφεστὼς οἱ μέλλοντες εἰσπορεύεσθαι εἰς τὸν Βίον οὗτοί εἰσιν. ὁ δὲ γέρων ὁ ἄνω ἑστηκὼς ἔχων χάρτην τινὰ ἐν τῇ χειρὶ καὶ τῇ ἑτέρᾳ ὥσπερ δεικνύων τι, οὗτος Δαίμων καλεῖται. — XXX, 1 — XXXI, 1 . . . τί προστάττει τὸ Δαιμόνιον τοῖς εἰσπορευομένοις εἰς τὸν Βίον ποιεῖν; — Θαρρεῖν, ἔφη . . . Ὁρᾶτε, ἔφη, τὴν γυναῖκα . . ., ἣν καὶ ἄρτι ὑμῖν εἶπον, ὅτι Τύχη καλεῖται; . . . Ταύτῃ κελεύει, ἔφη, μὴ πιστεύειν . . . Die drei bejahrten, bärtigen Gestalten links im Vordergrunde stellen den ὄχλος vor; die beiden ersten führen sich dem Anscheine nach an der Hand, das Verhältniss des zweiten zum dritten ist nicht klar, vielleicht legte er die Hand in den rechten Arm des letzteren. Der Grund für das Führen liegt wohl in ihrer Blindheit; blind aber sind sie dargestellt, weil erst durch die Erklärung des Δαίμων ihnen die richtige Erkenntniss zu Theil wird. Dieser Δαίμων steht rechts vor ihnen, das Gesicht ihnen zugewandt, in der erhobenen Rechten den χάρτης haltend und zugleich nach der auf der Kugel stehenden Figur, wie wir sehen werden, der Τύχη, deutend; die Linke reicht er dem ihm zunächst stehenden der drei Männer, welcher ihm ebenfalls seine linke Hand entgegenstreckt. Ohne diese letztere Geste würde man, wegen des ausgestreckten Zeigefingers, annehmen können, dass der Δαίμων seine linke Hand wie erklärend ausstreckt. Unterhalb, doch so dass sich dieselbe auf den gleich zu erwähnenden Trinkenden mitbezieht, steht die bis auf *ISION* (statt *BION*) vom Zeichner richtig gelesene, deutliche Inschrift. Hinter der Gruppe erscheint der περίβολος mit der πύλη, dargestellt als hohe Mauer und durch die Inschrift über dem Thore als Βίος ausdrücklich bezeichnet. Die bildliche Darstellung hält sich also im Allgemeinen an die Worte des Textes; nur die Blindheit der εἰσπορευόμενοι und die Aenderung im Standpunkte des Δαίμων stammt vom Künstler her.

V, 1—3 . . . Ὁρᾷς οὖν [εἶπε] παρὰ τὴν πύλην θρόνον τινὰ κείμενον κατὰ τὸν τόπον, καθ' ὃν εἰσπορεύεται ὁ ὄχλος, ἐφ' οὗ κάθηται γυνὴ πεπλασμένη τῷ ἤθει καὶ πιθανὴ φαινομένη, ⟨ἣ⟩ καὶ ἐν τῇ χειρὶ ἔχει ποτήριόν τι; . . . Ἀπάτη καλεῖται . . . Τοὺς εἰσπορευομένους εἰς τὸν Βίον ποτίζει τὴν ἑαυτῆς δύναμιν . . . τί ἐστι τὸ ποτόν; Πλάνος, ἔφη, καὶ Ἄγνοια . . . Πιόντες τοῦτο πορεύονται εἰς τὸν Βίον. Rechts vor dem Thore ausserhalb des περίβολος sitzt Ἀπάτη, der Schilderung im Texte entsprechend gebildet[1]), gekennzeichnet auch durch die unter ihr angebrachte, jetzt verstümmelte Inschrift. Sie reicht mit der Rechten eine Schale, das ποτήριον, einem ihr zugewandten, gerade vor dem Eingange stehenden Jünglinge, der, im Begriffe daraus zu trinken, die Schale ebenfalls mit der Rechten erfasst. An diesem Trinkenden fällt die jugendliche Bildung gegenüber den drei bejahrten Gestalten links auf; ohne Zweifel liegt hier, wie Herr Robert bereits in seiner ersten Besprechung erkannt hat, eine Bezugnahme auf die Seelenwanderung — Verjüngung durch den Trank — vor; dazu stimmt, dass auch innerhalb des περίβολος die Menschen stets als kleine, jugendliche Gestalten erscheinen, neben ihnen aber sie bedeutend überragende Figuren, in welchen wir stets eine Personifikation zu erkennen haben. Die linke Hand der Ἀπάτη könnte man bei flüchtiger Betrachtung als nach den zwei rechts stehenden Figuren ausgestreckt auffassen; allein bei genauerem Zusehen ergiebt sich, dass sie auf einer Stütze ruht. Welcher Art diese Stütze ist, lässt sich nicht deutlich erkennen; am passendsten wäre jedenfalls ein Spiegel, aber die Form der Linien spricht nicht hiefür, sondern eher für eine Tafel; an eine Lehne des θρόνος ist wohl kaum zu denken. Der Text des Kebes giebt keinen Anhaltspunkt in dieser Beziehung. Ich wende mich nun zu der nächsten sicher erkennbaren Gruppe.

VII, 1. 2 . . . Ἡ δὲ γυνὴ ἐκείνη τίς ἐστιν ἡ ὥσπερ τυφλὴ [καὶ μαινομένη] τις εἶναι δοκοῦσα καὶ ἑστηκυῖα ἐπὶ λίθου τινὸς στρογγύλου; — καλεῖται μέν, ἔφη, Τύχη· ἐστὶ δὲ οὐ μόνον τυφλή, ἀλλὰ καὶ μαινομένη καὶ κωφή . . . Περιπορεύεται πανταχοῦ . . . VIII, 1. 2 Ὁ δὲ [τῶν ἀνθρώπων] πολὺς ὄχλος οὗτος ὁ περὶ αὐτὴν ἑστηκὼς . . . τίνες καλοῦνται; . . . Ἀπροβούλευτοι . . . ἀλλ' οἱ μὲν αὐτῶν δοκοῦσι χαίρειν, οἱ δὲ ἀθυμοῦσιν ἐκτετακότες τὰς χεῖρας; — Οἱ μὲν δοκοῦντες, ἔφη, χαίρειν καὶ γελᾶν αὐτῶν οἱ εἰληφότες τι παρ' αὐτῆς εἰσιν . . ., οἱ δὲ δοκοῦντες κλαίειν [καὶ ἐκτετακότες] εἰσὶ παρ' ὧν ἀφείλετο, ἃ δέδωκε πρότερον . . . Die oben angeführten letzten Worte von Kap. V, 3 führten uns bereits in den Βίος; mit Kap. VII befinden wir uns also im πρῶτος περίβολος. Dem entsprechend erblicken wir rechts oberhalb der Ἀπάτη die (wie der Καιρός des Lysipp) auf einer Kugel stehende, nach rechtshin sich bewegende Τύχη mit fliegendem Gewande

[1]) Vgl. Dio Chrysost. *Or.* IV, 114 (p. 177 R.). Koerte, Personifikationen psychol. Affekte in der späteren griech. Vasenmalerei S. 5. 8 ff. 46 ff. 80 ff. und die dort angeführte Litteratur.

und durch die starke Bewegung entblösstem Beine. Links hinter ihr drei Gestalten, mit ausgestreckten Händen bemüht, sie an ihrem Gewande festzuhalten; rechts vor ihr zwei ruhig liegende Figuren: die ersteren jedenfalls die *δοκοῦντες κλαίειν*, die letzteren wohl die *δοκοῦντες χαίρειν*. Das Obertheil der *Τύχη* ist nicht mehr erhalten; ob und wie der Künstler also die im Texte ihr beigelegten Eigenschaften ausgedrückt hatte, ob sie mit den Händen ihre Gaben ausstreute und wie diese charakterisirt waren (vgl. VIII, 3. 4 *Τίνα οὖν ἔστιν, ἃ δίδωσιν . . .; Πλοῦτος δηλονότι καὶ δόξα καὶ εὐγένεια καὶ τέκνα καὶ τυραννίδες καὶ βασιλεῖαι καὶ τἆλλα ὅσα τούτοις παραπλήσια,* vgl. auch XXXVI, 1): darüber giebt uns die Zeichnung keine Auskunft. Im Uebrigen deckt sich die Darstellung des Künstlers mit der bei Kebes[2]).

Soweit ergiebt sich die Deutung der einzelnen Gruppen und Figuren von selbst aus dem Vergleiche der Zeichnung und des Textes. Aber die nächste, links hinter der *Τύχη* befindliche Gruppe giebt zu verschiedenen Erklärungen Anlass. Die Hauptperson ist eine ruhig stehende Figur, von welcher ebenfalls nur noch die untere Hälfte erhalten ist; was sie that, entzieht sich also unserer Kenntniss. Herr Robert hält dieselbe für männlich und nimmt mit Bezug auf die darunter stehende Inschrift an, dass sie eine Personifikation des *Βίος* sei. Mir machen die Formen der Figur eher den Eindruck von weiblichen; dazu kommt, dass wir nach den Worten des Textes *„καλεῖται οὗτος ὁ τόπος Βίος"* eine persönliche Darstellung des *Βίος* nicht unbedingt erwarten dürfen. So wenig ich leugnen will, dass der Künstler den Inhalt des ihm vorliegenden Textes weiterbildend eine neue Figur frei erschaffen konnte, so scheint es mir, mit Rücksicht auf die sonstige Treue in der Nachbildung — kleine Aenderungen an gegebenen Figuren ausgenommen — doch nothwendig, zunächst an die bei Kebes bereits vorhandenen Personifikationen sich zu halten. Ehe wir jedoch unter diesen nach einer entsprechenden suchen, müssen die jene Figur umgebenden Gestalten betrachtet werden. Rechts von ihr erscheint eine nur mit dem Oberkörper über die Mauer hervorragende Gestalt; der rechte erhobene Arm stützt den Kopf; auf dem linken, dessen unterer Theil flach ausgestreckt ist, ruht der Körper: es ist die Haltung eines beschaulicher Ruhe pflegenden Menschen. Auf der linken Seite zeigen sich zunächst der stehenden Gestalt drei Köpfe über oder hinter einander, von denen der unterste und der oberste vielleicht den Blick nach aufwärts richten. Daran reiht sich eine knieende, wie sämmtliche übrigen kleinen Gestalten — soweit sich dies unterscheiden lässt — gänzlich unbekleidete, aber wohl weibliche Figur; dieselbe hält ihren rechten Arm vor dem untersten der drei Köpfe nach unten zu, wie um die Hand dieser Gestalt zu ergreifen; den linken Arm streckt sie hinter den gleichen Kopf aus, vielleicht um damit die Hand des Folgenden zu erfassen, oder auch um den Hals der erstgenannten Gestalt von hinten zu umfassen. Betrachtet man diese Gruppe, so fällt sofort in die Augen, dass sie das Pendant zu der Gruppe rechts ist: jedesmal eine über die anderen hervorragende Hauptfigur, zu beiden Seiten umgeben von zwei unter sich verschiedenen Gruppen. Wie dort *Τύχη*, so ist hier die noch unbestimmte stehende Figur der Mittelpunkt für die rechts und links vertheilten Gestalten. Nimmt man nun an, diese Figur stelle den *Βίος* vor, so fällt sie bei der Erklärung der um sie gruppirten Gestalten vollständig hinweg; für den Beschauer behält sie ja immerhin jene Bedeutung. Hält man sie aber für weiblich, so muss sie nicht bloss äusserlich nach der Auffassung des Künstlers, sondern schon nach der Absicht des Schriftstellers auch innerlich den Mittelpunkt der Gruppe bilden.

Wir haben bisher gesehen, dass der Künstler, soweit möglich, an den Text sich anschloss; man wird also auch hier zunächst das gleiche Verhältniss voraussetzen. Nun fehlt zwischen *Ἀπάτη* (Kap. V) und *Τύχη* (Kap. VII. VIII) der Inhalt von Kap. VI, der sich ja der Reihenfolge nach gut hier einfügen würde: . . . *ἔτι δὲ οὐχ ὁρᾷς ἔνδον τῆς πύλης πλῆθός τι γυναικῶν [ἑτέρων] παντοδαπὰς*

[2]) Vgl. Pacuvius bei *Rhetor. ad Herenn.* II, 22, 36. *Scaen. Rom. poes. fragm. sec. cur. recens. Ribbeck* I S. 124 ff. Ribbeck, Röm. Tragödie d. Republ. S. 251 f. Plutarch, *De Fort. Rom.* IV. Dio Chrysost. *Or.* LXIII, 7. LXV, 12 (II p. 327. 345 R.). Galen. *προτρεπτ. λόγ.* II ff. (I S. 3 ff. Kühn). Artemidor, *Onirocrit.* II, 37. Isidor. Pelus. l. 3 epist. 153 (cf. Broukhuys *ad Tibull.* I, 6, 34 resp. 5, 70). Ovid., *ex Ponto* IV, 3, 31. *Trist.* V, 8, 7. O. Müller, Handb. § 398. Köhler, *Description d'un Camée* 1810 S. 41 ff. = Ges. Schriften V S. 63 ff. Zoega, Abhandl. S. 36 ff. Jahn, Ber. d. sächs Ges. d. W. V (1853) S. 56. *Antichità di Ercol., Bronzi* II S. 91 ff. Müller-Wieseler, Denkm. II, 924. Engelhard, *De personificationibus quae in poesi atque arte Romanor. inveniuntur* (Gott. 1881. Diss.) S 11 ff. 43. 48. 60 f. Ersch und Gruber, *s. v. Fortuna*. Schulz, *Annali d. Inst.* XI (1839) S. 120. Rhode, Griech. Roman S. 276 ff. — Bei Helbig, Wandgem. findet sich keine derartige Darstellung; s. No. 17—19. 73—75. 78 79. 942—943 b; vgl. 453. 471.

μορφὰς ἐχουσῶν; . . . Αὗται τοίνυν Δόξαι καὶ Ἐπιθυμίαι καὶ Ἡδοναὶ καλοῦνται. ὅταν οὖν εἰσπορεύηται ὁ ὄχλος, ἀναπηδῶσιν αὗται καὶ πλέκονται πρὸς ἕκαστον, εἶτα ἀπάγουσι . . . Αἱ μὲν εἰς τὸ σώζεσθαι, ἔφη, αἱ δὲ εἰς τὸ ἀπόλλυσθαι . . . Hier ist eine Hauptperson nicht gegeben; die Deutung der stehenden Figur als *Βίος* liesse sich also mit dieser Stelle wohl vereinigen. Allein — abgesehen davon, dass ich die Figur als weiblich annehme — scheint mir auch die Darstellung wenig den Worten des Textes zu entsprechen. Sowohl die eine Figur rechts, wie jedenfalls die beiden unteren der drei Köpfe machen den Eindruck von Menschen; so bliebe für die *Δόξαι, Ἐπιθυμίαι, Ἡδοναὶ* nur die eine knieende Gestalt übrig. Die Bewegung derselben kann man ja als *πλέκεσθαι πρός τινα* auffassen; aber der weitere Inhalt der Worte wäre gar nicht angedeutet. Dass aber der Künstler eine der vom Schriftsteller völlig gleichgestellten *Δόξαι, Ἐπιθυμίαι, Ἡδοναὶ* zur Hauptfigur (gleich der stehenden) erhoben haben sollte, will mir wenig wahrscheinlich dünken. Dazu kommt ein, allerdings ausserhalb dieser Gruppe liegender Anstoss. Die *Τύχη* wendet sich nach rechtshin, also von denen ab, welche von den *Δόξαι* u. s. w. — angenommen, dass die linke Gruppe diese darstelle — zu ihr kommen würden; ich würde erwarten, dass sie diesen entgegengeht. Ausserdem befinden sich rechts vor ihr die *δοκοῦντες χαίρειν*, links hinter ihr die *δοκοῦντες κλαίειν*, welchen sie gegeben und bereits wieder genommen hat; also wäre doch, was früher vorgegangen ist, eigentlich auf der rechten Seite zu suchen. Sieht man sich nun, unter Berücksichtigung der eben erörterten Punkte, bei Kebes weiter um, so bietet sich vollkommen ungezwungen Kap. IX dar.

IX, 1—4 Ὁρᾷς . . . ἄλλον περίβολον καὶ γυναῖκας ἔξω τοῦ περιβόλου ἑστηκυίας κεκοσμημένας ὥσπερ ἑταῖραι εἰώθασι; . . . ἡ μὲν Ἀκρασία καλεῖται, ἡ δὲ Ἀσωτία, ἡ δὲ Ἀπληστία, ἡ δὲ Κολακεία . . . Παρατηροῦσιν, ἔφη, τοὺς εἰληφότας τι παρὰ τῆς Τύχης . . . Ἀναπηδῶσι καὶ συμπλέκονται αὐτοῖς καὶ κολακεύουσι . . . ἐὰν οὖν τις πεισθῇ ὑπ' αὐτῶν εἰσελθεῖν εἰς τὴν Ἡδυπάθειαν, μέχρι μέν τινος ἡδεῖα δοκεῖ εἶναι ἡ διατριβὴ . . . ὅταν ἀναλώσῃ πάντα, ὅσα ἔλαβε παρὰ τῆς Τύχης, ἀναγκάζεται ταύταις ταῖς γυναιξὶ δουλεύειν . . . Danach hätten wir in der grossen stehenden Gestalt die *Ἡδυπάθεια* zu erkennen, in der knieenden links eine der *γυναῖκες*, in dem ruhig sitzenden Menschen rechts das Stadium der Glückseligkeit, in den Gestalten links das der Knechtschaft. Allein auch gegen diese Anschauung lässt sich geltend machen, dass nur eine der *γυναῖκες*, in dem erhaltenen Stücke wenigstens, mit Sicherheit nachzuweisen wäre. Vielleicht führt uns die Erörterung eines Punktes, welchen ich bisher absichtlich überging, zu einer befriedigenden Lösung der Schwierigkeit.

Zwischen den Füssen der stehenden Figur erscheinen einige gerade Linien, die kaum zu dem Gewande gehören; was bedeuten diese? Auf die Gegenüberstellung der beiden Gruppen innerhalb des *περίβολος* habe ich bereits aufmerksam gemacht. Sollten wir nicht diese Gegenüberstellung im Aeusseren auch auf den Inhalt beziehen dürfen? Dann würden auch jene geraden Linien ihre Bedeutung erhalten. Ich denke an Kap. XVIII, 1. 2: Οὐκοῦν παρὰ τὴν πύλην ὁρᾷς, ἔφη, ὅτι γυνή τις ἐστὶ καλὴ καὶ καθεστηκυῖα τὸ πρόσωπον, μέση δὲ καὶ κεκριμένη ἤδη τῇ ἡλικίᾳ, στολὴν δὲ ἔχουσα ἁπλῆν τε καὶ ἀκαλλώπιστον; ἕστηκε δὲ οὐκ ἐπὶ στρογγύλου λίθου, ἀλλ' ἐπὶ τετραγώνου, ἀσφαλῶς κειμένου· καὶ μετὰ ταύτης ἄλλαι δύο εἰσὶ θυγατέρες τινὲς δοκοῦσαι εἶναι . . . ἡ μὲν ἐν τῷ μέσῳ Παιδεία ἐστίν, ἡ δὲ Ἀλήθεια, ἡ δὲ Πειθώ. Allerdings steht die hiernach als *Παιδεία* anzusprechende Figur nicht auf dem *λίθος τετράγωνος*, der durch jene Linien angedeutet wäre, sondern dieser liegt zwischen ihren Füssen. Allein dies scheint mir darin begründet, dass der Künstler auf den Raum Rücksicht nahm; sie hätte sonst zu weit in die obere Reliefflāche hineingeragt. In der kleineren, knieenden Figur könnte man eine der *θυγατέρες* erblicken wollen; aber die zweite fehlt, und dann ist im Texte gar nichts davon gesagt, dass jene zwei *θυγατέρες* irgendwie in die Handlung eingreifen. Jene knieende Figur im Bilde ist aber mit einer oder zwei der übrigen Gestalten völlig beschäftigt. Ziehen wir den Inhalt der vorausgehenden Kapitel bei, dann ergiebt sich auch hiefür eine meines Erachtens annehmbare Vermuthung: XV, 3—XVI, 4 Οὐκοῦν καὶ βουνός τις ὑψηλὸς . . . καὶ ἀνάβασις στενὴ πάνυ καὶ κρημνοὺς ἔχουσα . . . βαθεῖς . . . Αὕτη τοίνυν ἐστὶν ἡ ὁδός, ἔφη, ἡ ἄγουσα πρὸς τὴν ἀληθινὴν Παιδείαν . . . ἐπὶ τοῦ βουνοῦ ὁρᾷς πέτραν τινὰ μεγάλην καὶ ὑψηλὴν καὶ κύκλῳ ἀπόκρημνον; . . . Ὁρᾷς οὖν καὶ γυναῖκας δύο ἑστηκυίας ἐπὶ τῆς πέτρας λιπαρὰς καὶ εὐεκτούσας τῷ σώματι, ὡς ἐκτετάκασι τὰς χεῖρας προθύμως . . . Ἡ μὲν Ἐγκράτεια καλεῖται, ἔφη, ἡ δὲ Καρτερία . . . Παρακαλοῦσιν, ἔφη, τοὺς παραγιγνομένους . . . θαρρεῖν . . . πῶς ἀναβαίνουσιν; ὁρῶ

γὰρ ὁδὸν φέρουσαν οὐδεμίαν ἐπ' αὐτάς. — Αὗται ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ προκαταβαίνουσι καὶ ἕλκουσιν αὐτοὺς ἄνω . . . Die Thätigkeit der knieenden Figur lässt sich ja vollkommen als *ἕλκειν* bezeichnen, wir hätten in ihr also entweder *Ἐγκράτεια* oder *Καρτερία* zu sehen, die mit jeder Hand einen Menschen auf den *βουνός* heraufzieht; ob der dritte Kopf, der eine ziemlich unerklärliche Haltung hat, vielleicht der anderen jener *γυναῖκες* angehört, lässt sich kaum bestimmen. Auf diese beiden *γυναῖκες* und ihre Charakterisirung als *εὐεκτούσας τῷ σώματι* würde auch die bildliche Darstellung der knieenden Figur in voller Nacktheit[3]) sehr gut passen. Die ruhig sitzende Gestalt rechts würde entweder ein bei der *Ἐγκράτεια* und *Καρτερία* ausruhender Mensch sein (vergl. XVI,4 *εἶτα κελεύουσιν αὐτοὺς διαναπαύσασθαι*), oder eher ein zur *Παιδεία* bereits vorgedrungener, der schon die *ἐπιστήμη τοῦ μηδὲν ἄν ποτε δεινὸν παθεῖν ἐν τῷ Βίῳ* (XVIII, 4) von ihr empfangen.

So würde sich Alles befriedigend erklären lassen; aber — nach Kebes ist die *Παιδεία* erst im dritten, nicht im ersten *περίβολος*. Dürfen wir glauben, dass der Künstler so weit von seiner litterarischen Vorlage abwich? Ich wies schon oben bei dem *Δαίμων* darauf hin, dass der Künstler seine Motive theilweise aus Kap. XXX entnommen habe. Wie, wenn derselbe sich überhaupt wesentlich an die Kap. XXX ff. gegebene Rekapitulation des hauptsächlichsten Inhalts gehalten und aus der vorhergehenden ausführlichen Darstellung nur die zum Verständniss des Ganzen nothwendigen Gruppen, sowie die Charakterisirung im Einzelnen entlehnt hätte? Die eben angeführten Kapitel handeln zunächst von *Δαιμόνιον* und *Τύχη*, gehen dann aber sofort zur *Παιδεία* über (Kap. XXXII) und erwähnen die *Δόξαι* u. s. w. gar nicht, die *Ἡδυπάθεια* mit ihren Genossinnen, sowie die *Ψευδοπαιδεία* nur als Durchgangspunkte, um zur *Παιδεία* zu gelangen. Die *εἰσπορευόμενοι*, der *Δαίμων*, die *Ἀπάτη* und die gleich zu besprechenden übrigen Figuren mussten Aufnahme finden, weil ohne sie die richtige Entwickelung gefehlt hätte; die Anordnung in drei *περίβολοι* aber war dann nicht mehr möglich, und nur der erste und grösste, den *Βίος* im Ganzen umfassende wurde dargestellt; höchstens konnte der *Εὐδαιμονία* für sich ein besonderer Kreis zugewiesen werden (vgl. unten). Es kommt noch etwas Anderes hinzu: konnte der Künstler überhaupt die vielen von Kebes vorgeführten einzelnen Gruppen — vom Raume ganz abgesehen — genügend charakterisirt zur Darstellung bringen? Ich möchte dies bezweifeln[4]). Auffallen könnte nur die Auslassung der *Ψευδοπαιδεία* mit ihren Anhängern (Kap. XIII), die ja durch Attribute leichter zu kennzeichnen waren. Allein vielleicht waren diese hinter resp. oberhalb der *Τύχη* dargestellt, ebenso hinter der *Παιδεία* die *Ἐπιστήμη* mit den übrigen *Ἀρεταί* (Kap. XX), so dass auch hier wieder zwei sich entsprechende Gruppen dem Beschauer sich darboten. Die Krönung des Ganzen aber bildete die *Εὐδαιμονία*, welche den zu ihr durchgedrungenen Menschen als Sieger mit dem Kranze belohnt (Kap. XXI ff.[5]).

Ehe jedoch hierüber mit annähernder Sicherheit sich urtheilen lässt, bedürfen die noch nicht besprochenen Figuren der Erklärung. Rechts neben der *Ἀπάτη* stehen zwei Gestalten, die grössere leicht (oder gar nicht?) bekleidete rechts, über deren Rücken ein Band wie von Ringen oder Kugeln sich hinzieht, sicher männlich, die andere in ihr Gewand gehüllte nicht sicher bestimmbar. Ich hielt dieselben Anfangs für die Personifikationen des Trankes der *Ἀπάτη*, *Πλάνος* und *Ἄγνοια*, weil ich glaubte, *Ἀπάτη* strecke ihre linke Hand gegen sie aus. Allein Herr Robert machte mich aufmerksam, dass die Reihe von Kugeln, welche die eine Figur auszeichnet, als Blumenguirlande zu fassen sei und diese Bekränzung für den *Πλάνος* sich nicht erklären lasse; zugleich wies er darauf hin, dass die von der *Εὐδαιμονία* Bekränzten wieder dahin zurückkehren, von wo sie ausgegangen waren, um die Schicksale der übrigen Menschen kennen zu lernen (Kap. XXIV f.). Ich schliesse mich dieser Deutung vollkommen an und sehe dann in der anderen Gestalt einen der *ἀστεφάνωτοι*, welche ebenfalls wieder dahin gelangen (Kap. XXVII f.). In diesem Falle müsste man auch diese Gestalt als männlich betrachten. Dass beide Figuren grösser als die Menschen im

[3]) Vgl. die oben citirten Stellen V, 1. VI, 1. IX, 1. XVIII, 1; ferner unten X, 1. X, 3 und XII, 2 *γυνὴ . . . πάνυ καθάριος καὶ εὔτακτος*. XIV, 1 *γυναῖκες . . . ὅμοιαι ταῖς πρώταις*. XX, 2 *χορὸν γυναικῶν ὡς εὐειδεῖς δοκοῦσιν εἶναι καὶ εὔτακτοι καὶ στολὴν ἀτρύφερον καὶ ἁπλῆν ἔχουσαι . . . ὡς ἄπλαστοι . . . οὐδαμῶς κεκαλλωπισμέναι*. XXI, 3 *γυνὴ [καθεστηκυῖα] εὐειδής τις . . . κεκοσμημένη ἐλευθέρως καὶ ἀπεριέργως*.

[4]) Vgl. hierüber auch: Caylus, *Sur le Tableau de Cébès* . . . = *Histoire de l'Acad. r. d. Inscript.* XXIX (1764) S. 149 ff. = Abhandl. z. Gesch. u. z. Kunst II S. 184 ff. Böttiger, *Hercules in bivio* S. 26. Kl. Schriften II S. 311.

[5]) Liesse sich nicht das bekannte Relief des Archelaos zum Vergleiche hier beiziehen?

περίβολος — aber nicht so gross wie die Personifikationen — dargestellt sind, findet seine genügende Erklärung wohl darin, dass beide ja bereits an das Ziel des Lebens gelangt sind.

Es erübrigt noch, die beiden unterhalb dieser Gruppe auftauchenden Köpfe zu besprechen. Der grössere rechts gehört unzweifelhaft einer weiblichen Figur an, der kleinere links unten einer männlichen. Wo befinden sich diese nach Kebes? *Ἀπάτη* mit den zwei anderen Gestalten nimmt offenbar einen erhöhten, gegen das Thor resp. den Platz davor und gegen den Raum, aus dem jene beiden Köpfe hervorragen, abfallenden Platz ein; die Linie, welche unterhalb der *Ἀπάτη* sichtbar ist und hinter dem weiblichen Kopfe sich wohl fortsetzte, deutet die vordere Begrenzung desselben an. Ebenso fällt der Ort, den die *εἰσπορευόμενοι* mit dem *Δαίμων* einnehmen, nach rechtshin schroff ab. Jene beiden Köpfe resp. die zugehörigen Figuren weilen also in einem zwischen diesen Erhöhungen liegenden tieferen Raume. Auffällig könnte nur erscheinen, dass dann *Ἀπάτη* dem Trinkenden ihr *ποτήριον* über eine Kluft hinüber reicht. Denn dass man diesen tief gelegenen Raum auch nach dieser Richtung hin ausgedehnt denken muss, macht das schraffirte Stück wahrscheinlich, welches Herr Robert für eine Thür hält. Diese Deutung führt dann auch auf die Erklärung des Ortes und der dort befindlichen Personen. Von der *Ἡδυπάθεια* und ihren Genossinnen (Kap. IX; vergl. oben) wird der Mensch der *Τιμωρία* übergeben: *Ὅταν οὖν πάντα αὐτοὺς ἐπιλίπῃ, παραδίδονται τῇ Τιμωρίᾳ*

X, 1—XI, 1 *Ποία δέ ἐστιν αὕτη; — Ὁρᾷς ὀπίσω τι, [ἔφη,] αὐτῶν ἄνω ὥσπερ θύριον [μικρὸν] καὶ τόπον στενόν τινα καὶ σκοτεινόν; Οὐκοῦν καὶ γυναῖκες αἰσχραὶ καὶ ῥυπαραὶ καὶ ῥάκη ἠμφιεσμέναι ... Αὗται ... ἡ μὲν τὴν μάστιγα ἔχουσα καλεῖται Τιμωρία, ἡ δὲ τὴν κεφαλὴν ἐν τοῖς γόνασιν ἔχουσα Λύπη, ἡ δὲ τὰς τρίχας τίλλουσα ἑαυτῆς Ὀδύνη ... ὁ παρεστηκὼς αὐταῖς δυσειδής τις καὶ λεπτὸς καὶ γυμνὸς καὶ μετ' αὐτοῦ τις ... αἰσχρὰ καὶ λεπτή ... Ὁ μὲν Ὀδυρμὸς ... ἡ δὲ Ἀθυμία ... Τούτοις οὖν παραδίδοται καὶ μετὰ τούτων συμβιοῖ τιμωρούμενος. Εἶτα ἐνταῦθα πάλιν εἰς τὸν ἕτερον οἶκον ῥίπτεται εἰς τὴν Κακοδαιμονίαν καὶ ὧδε τὸν λοιπὸν βίον καταστρέφει ... ἂν μὴ ἡ Μετάνοια αὐτῷ ἐπιτύχῃ [ἐκ προαιρέσεως] συναντήσασα ... Ἐξαιρεῖ αὐτὸν ἐκ τῶν κακῶν ...* Dass der Künstler diesen bei Kebes hinter und oberhalb der *Ἡδυπάθεια* befindlichen Raum anderswohin verlegt, darf bei genauerer Ueberlegung der Möglichkeiten der Darstellung kaum Wunder nehmen; dass dann in der Tiefe, also im unteren Theile des Reliefs, der richtige Platz war, ist ebenfalls klar; liess sich doch der Zusammenhang mit dem *Βίος* vermittelst des *θύριον* gut herstellen. Die weitere Frage, ob der Künstler den *οἶκος* der *Τιμωρία* und ihrer Gefährten, wie den der *Κακοδαιμονία* oder nur einen von beiden zur Darstellung gebracht hatte, lässt sich bei der weitgehenden Verstümmelung nicht entscheiden; möglich ist ja, dass unterhalb der *εἰσπορευόμενοι* dieser Raum sich noch weiter nach links erstreckte. In dem männlichen Kopfe hätten wir so einen der *Τιμωρία* oder der *Κακοδαιμονία* verfallenen Menschen zu erkennen. Wem der weibliche Kopf angehört, ist fraglich; das meiste spräche für *Μετάνοια*[6]), worauf auch Herr Robert hinwies; doch kann auch *Κακοδαιμονία* in Betracht kommen; bei den übrigen Personifikationen entspricht die Charakterisirung, wie sie in den Worten des Textes gegeben ist, nicht der bildlichen Darstellung.

So wäre wohl für die noch erhaltenen Theile des Reliefs eine im Allgemeinen befriedigende Deutung erreicht; dass im Einzelnen Manches fraglich ist, daran trägt der verstümmelte Zustand die Schuld.

Versuchen wir eine Ergänzung des Ganzen, wie sich dieselbe nach den vorhergehenden Auseinandersetzungen ergiebt, so haben wir im untersten Streifen (der gegen unten vielleicht ebenfalls mit einer Mauer abgegrenzt war): die Darstellung der durch eigene Schuld dem Unglück verfallenen Menschen — eine Art Unterwelt —; im zweiten Streifen: die Vorstellung des Eintritts in das Leben und der diesen begleitenden Umstände; im dritten Streifen: die verschiedenen Phasen des Lebens; vermuthlich im vierten und letzten Streifen: die Bekränzung des an's Ziel gelangten Menschen durch die *Εὐδαιμονία*.

Ich habe das Relief nach den Worten des Kebes erklärt. Nach den Worten der Einleitung des *Πίναξ* (*Ἐτυγχάνομεν περιπατοῦντες ἐν τῷ τοῦ Κρόνου ἱερῷ, ἐν ᾧ πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα ἀναθήματα ἐθεωροῦμεν· ἀνέκειτο δὲ καὶ πίναξ τις ..., ἐν ᾧ ἦν γραφή τις ...*) wäre die Frage erlaubt, ob nicht der umgekehrte Weg der richtige sei, ob nicht eine künstlerische Darstellung dem Schriftsteller

6) Vgl Lucian. *cal. non tem. cred.* 5. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. d. W. V (1853) S. 57f Curtius, Arch. Ztg. XXXIII (1876) S. 6. Förster, Rh. Mus. XXXVIII (1883) S. 434. Blümner, *De locis Luciani ad artem spectantibus* S. 42ff.

als Vorlage gedient habe. Die Abweichungen beider Darstellungen aber lassen keinen Zweifel, dass unser Relief wenigstens nicht diese Vorlage war; ganz abgesehen davon, dass die allgemeine Analogie der '*tabulae iliacae*' dafür spricht, dass dort eine Fiktion vorliegt[7]) (vgl. auch oben Sp. 124).

Zum Schluss mache ich noch darauf aufmerksam, dass das vorliegende Fragment auch deswegen Bedeutung hat, weil die Nachbildung durch die Plastik uns zeigt, dass zu irgend einer Zeit der unter Kebes' Namen gehende *Πίναξ* eine grössere Verbreitung und Anerkennung gefunden hatte. Diese Zeit wird wohl von jener der '*tabulae iliacae*' nicht ferne liegen[8]). Es ist damit ein Anhaltspunkt gegeben, wann der *Πίναξ* jedenfalls vorhanden war; bekanntlich gehen ja über Verfasser und Zeit der Entstehung des *Πίναξ* die Meinungen noch sehr auseinander[9]). Die Behandlung der Frage vom archäologischen Standpunkte aus muss ich Anderen überlassen.

Würzburg. K. K. Müller.

[7]) Vgl. Jahn, Ber. der sächs. Gesellsch. der Wissensch. V (1853) S. 58 Anm. Matz, *De Philostratorum in describ. imaginib. fide* p. 5. Brunn, N. Jahrb. f. Philol. 103 (1871) S. 3. Matz, *Philologus* XXXI (1872) S. 592 f.

[8]) Vgl. Jahn, Griech. Bilderchroniken S. VI. 78 ff. 81 ff. 87 ff. Robert, Bild und Lied S. 46 ff.

[9]) Vgl. Drosihn, die Zeit des *Πίναξ Κέβητος*. (Neustettin 1873.) Zeller, Philos. d. Griech. II, 1[3] S. 206. Sauppe, Gött. gel. Anz. 1872 S. 777. Wilamowitz-Möllendorff, Antigonos v. Karyst. S. 293 f. *Κονδύλης*, *Ἐφημερὶς τῶν φιλομαθῶν* XXVI (1878) S. 183 ff. *Ceb. Tab. by* Jerram (Oxf. 1878): *Introduction.*

Herr Müller hat mir freundlichst gestattet diejenigen Punkte, über die eine Einigung zwischen uns nicht erzielt worden ist, hier gleich im Anschluss an seine Besprechung zu formuliren.

1) Der *Δαίμων* reicht nicht dem Vordersten der ins Leben Eintretenden die Hand, sondern erhebt sie mit ausgestrecktem Zeigefinger; es ist der charakteristische Gestus des *προςτάττειν* (I 2, 3; XXX 1: *ὡς προςτάττων τι. τί προςτάττει τὸ Δαιμόνιον*). Der Künstler ist von dem Texte des Kebes insofern abgewichen, als er den Daimon nicht mit der einen Hand die Rolle halten, mit der anderen zeigen, sondern mit der erhobenen Rolle zeigen lässt; dadurch gewinnt er die Möglichkeit, die andere Hand für den Gestus der Belehrung zu verwenden. Ein schlagender Beweis dafür, wenn es dessen bedürfte, dass das Relief nach der Schrift gearbeitet ist und nicht umgekehrt.

2) Die über dem Thor stehende Figur kann ich nach wie vor nur für den personificirten *Βίος* halten. Jede andere Benennung setzt sich in zu starken Widerspruch nicht nur mit dem Wortlaut, sondern auch mit der Tendenz der illustrirten Schrift, da dann die *εἰςπορευόμενοι* nicht zuerst in die Gewalt der *Τύχη*, sondern einer anderen, von Kebes erst später namhaft gemachten Macht gerathen würden. Den *Βίος* aus eigener Erfindung personificirt einzuführen lag dem Künstler sehr nahe, und es war fast nothwendig, wenn, wie wir mit Wahrscheinlichkeit voraussetzen dürfen, an der entsprechenden Stelle über dem Eingang des zweiten Peribolos die *Ψευδοπαιδεία*, über dem des dritten die *Παιδεία* dargestellt war.

3) Ueber der Mauer des *Περίβολος* des *Βίος* erscheinen, den ins Leben Eingehenden auflauernd, die *Δόξαι*, *Ἐπιθυμίαι* und *Ἡδοναί*, als kleine nackte Weiber gebildet. Zu diesen rechne ich die über dem Thorbogen rechts neben dem *Βίος* und die beiden rechts neben der *Τύχη* erscheinenden Gestalten. Alle drei lehnen den linken Arm in bequemer Stellung auf die Mauerbrüstung; zwei derselben erheben den rechten Arm, wie man der Zeichnung glauben möchte, um das Haupt zu stützen, nach der Absicht des Künstlers wohl, um den ins Leben Eingehenden zuzuwinken. Endlich gehört in dieselbe Kategorie wohl auch die knieende Figur ganz links, welche einen der ins Leben Eingetretenen an sich heranzieht (*ἀναπηδῶσιν αὗται καὶ πλέκονται πρὸς ἕκαστον*). Die von der *Τύχη* mit Geschenken Bedachten (*οἱ δοκοῦντις χαίρειν*) denke ich mir weiter oben rechts über den beiden gelagerten *Ἐπιθυμίαι* dargestellt.

4) Was endlich die schwer zu deutenden Figuren an der rechten unteren Ecke des Fragments betrifft, so bin ich nach vielfachem Schwanken jetzt zu der Annahme gelangt, dass sich hier der Künstler eine Erweiterung der bei Kebes gegebenen Beschreibung insofern erlaubt hat, als er auch das Jenseits in den Kreis seiner Darstellung gezogen hat. Vielleicht hat er die Motive aus dem 10. Buch der Platonischen *Πολιτεία* entlehnt, und wir dürfen in dem nach rechts gewandten, mit einem Schleier

geschmückten Frauenkopf den der *Ἀνάγκη* oder der *Λάχεσις* erkennen, vor der die zur Rückkehr ins Dasein bestimmten Seelen standen. Dann hätten wir hier den Ausgangspunkt der ganzen Darstellung: von hier aus wandeln auf gewundenem Felsenpfad die Menschen zum Thore des Lebens. Nur die drei vordersten des langen Zuges sind erhalten und von einem der hintersten (ganz unten) der nach *Ἀνάγκη* zurückgewandte Kopf. In derselben Schlangenlinie setzte sich vermuthlich die Bewegung über die ganze Tafel fort. Von rechts nach links schreitend, dann wieder nach rechts umbiegend, gelangen die *εἰςπορευόμενοι* zum Thore des Lebens; hier gerathen sie, nach rechts weiter gehend, in die Gewalt der *Τύχη*; dann umkehrend wenden sie sich nach links zur *Ἡδυπάθεια*, die also etwas oberhalb des *Βίος* am linken Rande der Relieftafel dargestellt war, und so fort. Ich gebe diese Reconstruction natürlich nur als Möglichkeit, glaube aber, dass wenigstens an der Darstellung der drei *Περίβολοι* durchaus festgehalten werden muss.

C. Robert.

ZUR PARTHENOS.

Es ist nicht meine Absicht, die Polemik über die Athena Parthenos des Phidias hier von neuem aufzunehmen und in der Ausführlichkeit, mit der sie Schreiber behandelt[1]), fortzusetzen. Wenn Schreiber die Methode meiner Parthenosstudien der seinigen in lebhaften Ausdrücken gegenüberstellt, so kann ich mich darüber trösten: der Werth einer Methode bestimmt sich nach den Resultaten, die durch sie erzielt werden, und diese haben, soviel ich sehe, für die meinige entschieden. In der Annahme, dass die Handstütze dem Original angehöre, stimmen so viele Fachgenossen mit mir überein, dass ich mich in dieser Beziehung durchaus nicht in der Defensive fühle. Ich halte es darum keineswegs für nöthig, die theilweise recht seltsamen Gegengründe, die Schr. neuerdings gegen dieselbe vorbringt, näher zu beleuchten. Auch hinsichtlich der hohen Bedeutung, die ich der Varvakioncopie beigelegt habe, fühle ich mich mit Allen, die das Original kennen, in vollkommener Uebereinstimmung: ist doch auch durch die stilgerechte Publikation der Goldmedaillons der Eremitage[2]) meine Ansicht in viel höherem Grade bestätigt worden, als ich selbst geglaubt hätte. Dieselbe Publikation hat auch wieder einmal deutlich gezeigt, dass die ***Minerve au collier*** im Louvre, die Schreiber bei der Reconstruction des Helmschmuckes der Parthenos vorzugsweise zu Grunde legt, hierfür vollkommen gleichgiltig ist, und dass vielmehr die jüngeren attischen Tetradrachmen und die Aspasiosgemme diejenige Wichtigkeit in dieser Frage haben, die ich ihnen gleich von vornherein beilegte. Damit wären die drei wichtigsten Punkte, in denen unsere Ansichten von einander differiren, erledigt. Ueber die anderen weniger wichtigen ist das Material, wie mir scheint, jetzt so vollständig zusammengetragen, dass man die Entscheidung ruhig dem Leser überlassen kann. Nur um einer gewissen Verwirrung vorzubeugen, die in der polemischen Behandlung der Parthenosfrage einzureissen droht, sei es mir gestattet, einige Fälle aufzuzählen, wo Schreiber meine Ansicht sehr energisch bekämpft, wo ich aber durch einfaches Citiren meiner Worte nachweisen kann, dass ich vielmehr mit ihm vollkommen übereinstimme.

Zu den Worten des Pausanias II. 27, 2: *καθῆται δὲ (Ἀσκληπιὸς) ἐπὶ θρόνου βακτηρίαν κρατῶν* bemerkt Schreiber:[3]) „Es ist seiner vorgestreckten Hand eine Stütze untergestellt, würde man mit Lange interpretiren müssen.“ Wo ich diese Interpretation vorgeschlagen haben soll, ist mir unerfindlich. Schr. scheint die Stelle nur so weit gelesen zu haben, wie er sie ausschreibt, sonst hätte er daran unmittelbar anschliessend die Worte gefunden: *τὴν δὲ ἑτέραν τῶν χειρῶν ὑπὲρ κεφαλῆς ἔχει τοῦ δράκοντος*. Auf diese bezog sich meine Bemerkung, dass der Asklepios in Epidauros „obwohl er offenbar in der ausgestreckten rechten Hand nur eine Schale hielt, doch eine Schlange als Stütze unter derselben hatte“. Und ich glaube damit den Pausanias ebenso aufgefasst zu haben, wie ihn alle Archäologen, und wohl auch Schreiber selbst, bisher auffassten.

[1]) Schreiber, Neue Parthenosstudien, Arch. Ztg. 1883 S. 193 ff. u. 277 ff.

[2]) Mitth. des arch. Instit. 1883 Taf. XV (Kieseritzky).

[3]) Abh. d. kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. VIII S. 617.

Mein Urtheil über die Copien der Parthenos hatte ich (Mitth. d. arch. Inst. VI. S. 61) so formulirt: „Neben der Varvakionstatuette (A), der Lenormantschen im Cultusministerium (B) und dem Torso im Akropolismuseum (C) haben jetzt besonders die *Minerve au collier* im Louvre (D), die Athena des Antiochos in der Villa Ludovisi (E) und die in Madrid (F) eine erhöhte Bedeutung bekommen, die man bisher, offenbar wegen des Fundorts von BC, diesen gegenüber etwas unterschätzt hat.“ Es ist räthselhaft, wie Schreiber gegenüber diesen vollkommen unzweideutigen Worten behaupten kann (Arch. Ztg. 1883 S. 199): „Lange hat die Reihe der römischen Copien als untergeordnet und nichts beweisend bei Seite geschoben.“

Indem ich die Copien je nach ihrer Wichtigkeit theils mit grossen, theils mit kleinen lateinischen, theils mit griechischen Lettern bezeichnete und diese Gruppirung ausführlich durch den Nachweis der den einzelnen Copien gemeinsamen von dem Original entlehnten Züge rechtfertigte, glaubte ich dasjenige gethan zu haben, was in einem solchen Falle gethan werden muss. Und darin kann mich nur die Beobachtung bestärken, dass die erste Classe der Copien, die Schreiber aufstellt, genau dieselben Exemplare enthält wie die von mir an die Spitze gestellte Gruppe, vermehrt um diejenigen römischen Exemplare, die Schreiber neu publicirt hat, und die ich nur summarisch anführen konnte, da sie bisher nirgends abgebildet waren. Trotzdem ist Schreiber über mein unmethodisches Verfahren sehr aufgebracht und meint unter anderem, „aus welchen Gründen er diese und die übrigen von ihm neu publicirten Statuen unter die sicheren Repliken verwiesen habe, sei mir nicht klar geworden“ (Anm. 6) oder gar „ich scheine seine Aussonderung einer Gruppe eigentlicher Copien jetzt adoptirt zu haben!“ (Anm. 21). Die Belehrung, dass die ganz freien Repliken der Parthenos, die ich nach dem Vorgang von Overbeck und Michaelis unter der dritten Classe mit aufgeführt hatte, keine eigentlichen Copien seien, war überflüssig, da dies meines Wissens Niemand behauptet, und auch keiner sie neuerdings zur Reconstruction des Originals verwerthet hatte. Auch hier stimmen wir also vollkommen überein.

Nur in der Werthschätzung der einzelnen Copien dieser ersten Classe weichen unsere Ansichten von einander ab. Während ich nämlich die Varvakioncopie, da sie aus Athen stammt und noch dazu aus hadrianischer Zeit, unbedingt als Codex A betrachte — was sich wie gesagt jetzt vollkommen bestätigt hat — rangirt Schr. diese genaueren Copien nach der Grösse. Denn er ist der Meinung, dass „die Copien, je mehr sie sich in der Grösse dem Original annähern, auch um so mehr Einzelzüge desselben enthalten können, und umgekehrt je kleiner, um so unvollständiger, auszugartiger sein werden“ (Abh. d. sächs. Gesellsch. VIII. S. 585). Schon die unbestimmte Formulirung dieser Regel zeigt, wie es um ihre Richtigkeit steht. Es ist kaum nöthig, hinzuzufügen, dass das vorliegende Material ihr stricte widerspricht: die Lenormantsche Statuette ist die kleinste aller vorhandenen Copien und hat, obwohl unvollendet, doch eine Andeutung der Schildreliefs, die Varvakionstatuette, die beinahe dreimal grösser ist, obwohl vollendet, einen (bis auf die Gorgone) vollkommen glatten Schild. Trotzdem führt Schr. beide Beispiele zur Begründung seiner Regel an.

Dass die Varvakionstatuette auch in Bezug auf den Helmschmuck der Göttin unvollständig sei, hatte ich ausführlich nachgewiesen. Mit Entschiedenheit hatte ich betont, dass die jüngeren attischen Tetradrachmen und die Aspasiosgemme mit ihren zahlreichen als Helmschmuck angebrachten Thieren auf die Athena Parthenos zurückzuführen sind. Diese Zurückführung, die wie gesagt jetzt vollkommen bestätigt ist, hatte ich mit den Worten begründet: „Denn was in aller Welt sollte einen Stempel- und Gemmenschneider veranlassen, diese reichen Details in seinem kleinen Maasstabe zu geben, wenn das Original sie nicht hatte?“ Und nach Aufzählung aller mir bekannt gewordenen Spuren derartiger Thiere an den Köpfen der erhaltenen statuarischen Copien kam ich zu dem Schlusse: „Das ist eine Uebereinstimmung, der gegenüber die Einfachheit unseres Helmes nicht in Betracht kommt.“ [4]) Ich denke, das ist deutlich genug. Dennoch behauptet Schr. (Arch. Ztg. 1883 S. 199): „Dieser ganzen Schlussfolgerung stellt L. nun freilich die Autorität der Varvakionstatuette entgegen, in welcher der vordere Stirnschmuck nicht dargestellt ist. Was in der athenischen Figur nicht vorhanden, soll auch im Original nicht vorausgesetzt werden dürfen, der neue Fund als eine Musterleistung hadrianischer Plastik in jeder Beziehung Urkunde für uns sein.“ Auch hier kann ich vielmehr nur vollkommene Uebereinstimmung meiner Ansicht mit derjenigen meines verehrten

[4]) Mitth. d. arch. Inst. VI. S. 83.

Gegners constatiren. Nur das ausgeprägte Streben desselben, neue Resultate an die Stelle der meinigen zu setzen, macht seinen Irrthum erklärlich, das als das seinige zu betrachten, was im wesentlichen schon von mir gefunden war. Und so ist denn auch nicht zu verwundern, wenn er am Schlusse seiner Auseinandersetzung glaubt, in Bezug auf den Helmschmuck „die Reconstruction der Parthenos einen kleinen Schritt gefördert zu haben.“ Das einzige, was in dieser Richtung noch zu thun war, die Vergleichung der schon früher publicirten Medaillons in der Eremitage, hat auch Schr. nicht gethan; dagegen ist es ihm gelungen, durch die ausführliche Behandlung der *Minerve au collier* im Louvre und der nach ihr angefertigten Zeichnungen die ganze Frage gründlich zu verwirren.

Die Form und Natur dieser ornamentalen Thiere ist jetzt durch die Goldmedaillons vom Koul-Oba entschieden: Die Göttin trug auf der Mitte des Helmes eine Sphinx und zu ihren Seiten zwei Flügelpferde, wie ich schon, ehe der Helmschmuck der Varvakioncopie vollständig gefunden war, mit Bestimmtheit behauptet hatte. Auf ihren Backenklappen waren in Relief springende Greife dargestellt, wie ich ebenfalls — auf Grund einer vereinzelten Tetradrachme und in Folge mehrerer anderer Erwägungen — vermuthet hatte. Die Thiere an ihrem Stirnschild, deren Natur ich vorläufig dahingestellt sein liess, weil die Münzen hierfür nicht ausreichten, haben sich als Greife, mit denen Rehe abwechseln, erwiesen; und die Eule, die ich bei Athena nicht gern missen wollte, ohne sie doch an einer bestimmten Stelle unterbringen zu können, hat sich auf der linken aufgerichteten Backenklappe sitzend gefunden. Ferner sind auch die Ohrringe und das Halsband, die ich beide nach den Münzen auch am Original voraussetzte, von neuem bestätigt worden. Zum Ueberfluss hat sich endlich in Betreff des Speeres die Meinung von Michaelis, der auch ich mich mit neuen Gründen angeschlossen hatte,[5]) dass derselbe nämlich nur an die Schulter gelehnt, nicht von der linken Hand gehalten gewesen sei, vollkommen bestätigt. Am erfreulichsten musste mir aber der neue Nachweis sein, dass das runde breite Gesicht und der ernste Ausdruck des Mundes, die ich beide als charakteristische Eigenschaften argivischer Kopftypen (ich erinnere nur an die Amazone und den Doryphoros) auffasse, auch der Parthenos nicht gefehlt haben. Denn die Tradition von Phidias' Schülerschaft bei Ageladas, die man neuerdings mit Unrecht verwirft, fand dadurch eine willkommene Bestätigung.

Jena. K. Lange.

[5]) Siehe dagegen die abweichende Ansicht bei Schreiber, Abh. der sächs. Gesellsch. VIII. S. 596 f.

MISCELLEN.

NOCH EINMAL DIE „MONOKNEMOS“ DES APELLES.

Franz Studniczka ist in seinen „Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte“ (Wien, 1884) S. 37 ff. wieder einmal auf dies berüchtigte Bild zurückgekommen, um zunächst die wirkliche Existenz des Gemäldes gegen v. Wilamowitz-Möllendorff, welcher dieselbe (Archäol. Ztg. 1875 S. 169) bestritten hatte, zu vertheidigen und andrerseits für die Identität des Bildes mit der Anadyomene einzutreten. So vollkommen ich ihm in dem ersten Punkte beistimmen muss, so wenig kann ich mich der zweiten Ansicht, obgleich dieselbe sehr verbreitet ist, anschliessen.

Die in Frage kommende Stelle bei Petron c. 83 lautet bekanntlich in den Handschriften: *iam vero Apellis, quam Graeci monocremon appellant, etiam adoravi.* Abgesehen von einigen ohne weiteres abzuweisenden sind vornehmlich drei Emendationsversuche zu der Stelle gemacht worden: 1) *monochromon*, laut Bücheler's Anmerkung schon in einer Marginalnote der Ausgabe von Joannes Tornaesius (Leyden 1575); nach Böttiger, Archaeologie der Malerei S. 171, rührt diese Conjectur von Gonzalez her. Gebilligt haben sie Dati, *Vite dei pittori* p. 33, Böttiger a. a. O., Sillig, *Catalog.*

artif. p. 74; von Neueren meines Wissens niemand. 2) *monocnemon* emendirte Jos. Scaliger; diese Emendation, die auch Bücheler aufgenommen, hat die meiste Zustimmung gefunden. 3) *monoglenon* conjicirten Wustmann (Apelles S. 107 Anm. 14) und Schreiber (Archäol. Ztg. f. 1875, S. 108 ff.); doch ist diese Vermuthung von niemandem weiter gebilligt worden, und mit Recht. Auch die erste kann nicht mehr in Frage kommen; vgl. Brunn, Griech. Künstler II. 205.

Indessen auch bei Annahme der zweiten Emendation gehen die Meinungen über das Bild auseinander. Die einen halten es für identisch mit der Anadyomene: dieses Bild war nach Plinius XXXV. 91, nachdem Augustus es den Koern abgekauft und im Tempel des Caesar aufgestellt hatte, in den unteren Theilen schadhaft geworden, und da niemand gewagt, es zu restauriren, so auch geblieben; daher stamme der Name *μονόκνημος*. So Brunn a. a. O. und Studniczka bemerkt weiter, dass, da nach der gleichen Quelle unter Nero, also zur Zeit des Petron, das schadhafte Gemälde aus dem Caesartempel entfernt und durch eine Copie von der Hand des Dorotheos ersetzt worden war, dasselbe sich offenbar eine Zeit lang im Privatbesitz eines Günstlings des Nero mit anderen Kunstwerken auf dessen cumanischer Villa befunden habe, wo es der petronische Encolpius sah. — Zu einer andern Ansicht ist Brunn gelangt in seinem Artikel „Apelles" in Meyer's Künstlerlexikon II S. 167. Hier identificirt er die *μονόκνημος* mit der vollendeten zweiten koischen Aphrodite des Apelles, an welcher nur der Kopf und die oberen Theile der Brust ausgeführt waren; da die Anlage (*praescripta lineamenta* Plin. XXXV. 92) theilweise in Untermalung, theilweise in blosser Umrisszeichnung bestehen mochte, so seien die Worte des Petron wahrscheinlich auf diese Aphrodite zu beziehen, an welcher der eine Unterschenkel vielleicht noch nicht einmal untermalt war. Der Beiname der „Einschenkligen" habe dann zugleich gedient, um diese zweite Aphrodite von der allgemein unter dem Namen „Anadyomene" bekannten mit einem Worte bestimmt zu unterscheiden.

Treten wir zunächst der ersten der beiden Ansichten näher. Da haben denn Wustmann und Schreiber sicherlich Recht, wenn sie einwenden, die Anadyomene könnte jenen Beinamen doch erst in Rom erhalten haben, während das griechische Wort und der Ausdruck *Graeci appellant* bewiesen, dass er schon sehr frühzeitig, als das Werk noch in Griechenland war, aufgekommen sein müsse. Studniczka wendet dagegen ein, dass gerade Plinius am besten lehre, dass mit solchen Ausdrücken durchaus nicht immer die anerkannte öffentliche Meinung der griechischen Kunstwelt, oft nur die Angabe eines einzigen griechischen Gewährsmannes wiedergegeben werde. Allein es ist doch ein Unterschied, ob Plinius, der seine griechischen Quellen excerpirt, daraus einen griechischen Terminus herübernimmt, oder ob Petron, der nicht auf Quellen sich stützt, eine griechische Bezeichnung eines Kunstwerkes anführt; es liegt auf der Hand, dass letztere unmöglich eine vereinzelte Bezeichnung sein kann, sondern ein allgemein bekannter und anerkannter Name sein musste. Und kann man es wirklich wahrscheinlich finden, dass der zufällige Umstand der Beschädigung der unteren Theile eines Bildes den allbekannten und verbreiteten Namen verdrängt und jene seltsame Bezeichnung der „Einschenkligen" hervorgerufen haben sollte? — Hätte nicht Plinius, der jenen „Spitznamen", als welchen Studniczka den Namen *μονόκμημος* auffassen will, eben so gut kennen musste wie Petron, darauf Rücksicht genommen?

Ferner: die Verletzung der unteren Hälfte des apelleischen Bildes war nicht die Veranlassung, weshalb man es aus dem Tempel des Caesar entfernte; diese Verletzung hatte das Bild vielleicht schon auf dem Transport nach Rom oder irgendwann sonst erhalten. Aber: *consenuit haec tabula carie, aliamque pro ea substituit Nero,* sagt Plinius; das Gemälde war verblasst, war überhaupt undeutlich geworden, und darum wurde es beseitigt, bis sich unter Vespasian doch ein Maler fand, der es unternahm, das Bild zu restauriren; ob er sich damit begnügte, die Farben der sonst wohlerhaltenen Theile wieder aufzufrischen oder ob er auch die zerstörte untere Partie wieder renovirte, können wir nicht wissen. In der Zwischenzeit, d. h. von der Beseitigung durch Nero bis zur Restaurirung unter Vespasian, wird das Gemälde irgendwo aufbewahrt, aber schwerlich in der Gemäldegalerie eines neronischen Günstlings gewesen sein; zumal es sich doch in einem offenbar sehr ruinösen Zustande befand, in dem es gegen die anderen Schätze jener Sammlung, die *Zeuxidos manus nondum vetustatis iniuria victae,* die *extremitates imaginum tanta subtilitate ad similitudinem praecisae etc.* so bedenklich abgestochen hätte, dass zum mindesten Encolpius, wenn er trotzdem „anbetete", diesen Zustand des Gemäldes hervorheben und

nicht bloss, wie Studniczka will, durch das blosse Nennen des Beinamens hätte errathen lassen müssen; es war ja ein um so höherer Triumph des Künstlers, wenn selbst seine ganz verblassten Gemälde noch so zur Bewunderung reizten.

Was die zweite Brunn'sche Vermuthung anlangt, so wäre hinsichtlich des Aufkommens einer derartigen griechischen Benennung nichts einzuwenden, da die Bezeichnung ja schon früh in Griechenland selbst entstanden sein könnte. Aber undenkbar ist, dass bei einem Gemälde, welches zum Theil schon vollendet war, dessen Umrisse *(lineamenta)* angegeben waren, gerade der eine Unterschenkel noch gar nicht einmal angelegt gewesen sein sollte. War derselbe auch noch nicht untermalt, so waren die Umrisse doch jedenfalls vorhanden; das sagt ja Plinius ausdrücklich, und das entspricht ja auch der Praxis der modernen Maler, die erst die ganze Figur entwerfen, ehe sie an die Ausführung der Einzelheiten gehen; und war die Figur in den Umrissen vollständig da, dann konnte sie nicht „einschenklig" genannt werden, denn das Fehlen der Untermalung bewirkte noch immer kein Fehlen des Schenkels selbst.

Ich bin etwas ausführlich gewesen, um zu begründen, warum ich trotz des Vorhandenseins einer von den meisten gebilligten Emendation eine neue vorschlage. Ich gehe dabei nicht darauf aus, das petronische Gemälde auf ein uns sonst bekanntes zurückzuführen. Warum wäre das auch nöthig? Apelles hat gewiss noch viele andere Bilder gemalt als die, welche Plinius und unsere sonstigen Quellen uns anführen; und dass gerade eines der berühmteren, allbekannten in einer Privatgalerie sich befunden haben sollte, ist nicht einmal wahrscheinlich. Es handelt sich also lediglich darum, eine leichte und passende Verbesserung des verdorbenen Wortes zu finden; und eine solche bietet sich uns, wie ich glaube, in dem Worte *μονοκρήπιδα*. Die Emendation sieht schwerer aus, als sie ist; nimmt man die Uebertragung in lateinische Buchstaben an, so entfernt sich das handschriftliche ***monocremon*** nur wenig davon, indem aus ***pida*** leicht ***mon*** werden konnte, sobald erst einmal die naheliegende Verderbniss von ***pi*** in ***m*** eingetreten war.

Was wäre das aber für ein Bild gewesen? — Natürlich nicht Iason, der bei Pind. Pyth. IV 75 so heisst, sondern ebenfalls ein Aphroditenbild, und zwar in dem uns aus statuarischen Nachbildungen so bekannten Typus der Sandalenlöserin; ein Vorwurf, der sonstigen apelleischen Motiven durchaus verwandt ist. War die Göttin, im Begriff sich zum Bade zu entkleiden, so dargestellt, wie sie die Statuetten zeigen, den einen Fuss bereits ganz von der Sandale befreit, während sie eben vom andern dieselbe löst, so konnte sie recht gut den Beinamen *μονόκρηπις* erhalten.

Zürich. H. Blümner.

ZU TAFEL, 2 2.

Im vorigen Heft dieser Zeitung hat R. Engelmann ein Bronzerelief des Brit. Mus. veröffentlicht, das, wie er mit Recht rühmt, zu dem Reizendsten gehört, was uns aus dem Alterthum erhalten ist; eine mächtige Okeanosbüste — diese individuelle Benennung ist der von dem Herausgeber gewählten allgemeinen Bezeichnung als Seegott entschieden vorzuziehen und durch die gewaltigen Proportionen und den majestätischen Gesichtsausdruck hinlänglich gesichert — ist in äusserst glücklicher Weise in das Rund der Bronzeplatte hineincomponirt; zwei Delphine, deren Köpfe vor der Mitte seiner Brust zusammenstossen und den unteren Abschluss der Büste markiren, heben in kühn geschwungenen Wellenlinien die Schwänze, deren Ende hinter dem Kopf des Okeanos verschwindet, und rahmen, wie Engelmann richtig sagt, die Büste gleichsam ein. Vor oder richtiger an der Brust des Okeanos erscheinen auf den Delphinen gelagert drei Mädchen, zwei in enger Gruppirung, die eine im Schoosse der anderen, zur Linken; die dritte rechts allein: Nereiden nach der Meinung des Herausgebers, der in der ganzen Darstellung „ein Bild voll gemüthlichen Humors" erkennt und glaubt, dass die rechts gelagerte Nereide den Seegott an einer seiner Bartlocken zupfe, um seine Aufmerksamkeit zu erregen; auf der Publikation ist nur zu erkennen, dass sie den rechten Arm erhebt und die Hand durch den Bart des Okeanos verdeckt wird. Befremdlich ist bei dieser Auffassung die ruhige feste Stellung der sitzenden Mädchen, die so gar nicht im Charakter der Nereiden ist und vielmehr an Lokal-

gottheiten erinnert, befremdlich der gewaltige Unterschied in den Proportionen des Seegottes und der Nereiden; sonderbar auch die Wahl von nur drei Nereiden, die sich zu einer symmetrischen Composition schlecht genug zusammenfügen. Auf Richtigkeit kann nach meinem Dafürhalten nur eine Deutung Anspruch machen, die der Dreizahl der Mädchen wie ihrer charakteristischen Gruppirung, ihrer Stellung wie ihrem Platz in gleicher Weise Rechnung trägt. Drei Mädchen, die an der Brust des Okeanos liegen, kann ich nur für die Personificationen der drei den Alten bekannten Erdtheile halten. Der Künstler denkt sich die Bronzeplatte als die Erdscheibe; dieselbe wird ganz von dem Okeanos eingenommen, dessen die Erde umfliessenden Strom die Windungen der Delphine, die gleichsam aus seinen nassen Locken hervorwachsen, symbolisiren; an seiner Brust trägt er die drei Erdtheile, und zwar ihrer geographischen Lage entsprechend gruppirt, rechts die Libye, links die Europa im Schooss der Asia. Es wäre leicht, noch weitere symbolische Bezüge in der Darstellung zu finden, z. B. darin, dass Libye ihren rechten Arm nach Asia hin ausstreckt, während ihre Füsse sich mit denen der Europa berühren, darin, dass die Windungen des Delphins zur Rechten und der linke Arm des Okeanos vollständig sichtbar sind, während sein rechter Arm ganz, und die Windungen des Delphins zur Linken theilweise von der Gruppe der Europa und Asia verdeckt sind. Allein ich bin nicht sicher, dass wir nicht damit willkürlich dem Künstler Feinheiten unterschieben, an die er selbst nicht gedacht hat. Vor der bisher allein bekannten Darstellung der drei Erdtheile, dem pompejanischen Bilde aus der *casa di Meleagro* (Helbig No. 1113), hat unser Bild die ungleich grossartigere Auffassung voraus. Wenn das Bild sich einseitig auf die Wiedergabe der culturhistorischen Stellung der Welttheile beschränkt, gibt uns das Relief ein gewaltiges Naturbild mit Verzichtleistung auf alles äussere Beiwerk, wie Charakterisirung der einzelnen Erdtheile durch Gesichtstypus, Gewandung oder Attribute. Die Darstellung gehört demselben Gedankenkreise an, wie die Antiocheia des Eutychides, der vatikanische Nil und in gewissem Sinne auch die beiden pompejanischen Landschaftsbilder aus dem Hause des Cornelius Rufus (Helbig 1018. 1020), aber die Aufgabe ist eine ungleich grossartigere, und die Lösung derselben eine so glückliche, dass man dem Monument in der That Weniges an die Seite setzen kann.

Berlin. C. Robert.

DER HAHN AUF GRABSTEINEN.

In den Ernst Curtius zu seinem 70. Geburtstage gewidmeten „historischen und philologischen Aufsätzen“ S. 154 veröffentlicht Ludwig Gurlitt eine Grabstele mit dem aufgemalten Bilde eines Hahnes neben einem Sterne. Es ist eine Idee von nicht geringer Wichtigkeit, die der Herausgeber aus dieser einfachen Darstellung zu erkennen vermocht hat. „Deutlicher“, sagt er „(als der Sinn der Schlange auf Gräbern) ist die Symbolik unseres Hahnes, der durch den beigefügten Stern zum Träger einer tiefreligiösen Anschauung wurde. Der Lichtverkünder auf dem Grabe dient ihm nicht zum Schutze allein, sondern weist auch hin auf das Fortleben der Verstorbenen . . . . Der Ruf des Hahnes weckt die Verstorbenen, gleich den Posaunen des jüngsten Gerichts. So erscheint uns jetzt das Bild fast wie eine Anticipation späterer christlicher Ideen, der Hahn gleichsam als Verkünder des höheren Lichtes, das fast ein Halbjahrtausend später den Menschen aufleuchtete.“

Wer den Stern zum Verkündiger des neuen den Abgeschiedenen im Jenseits aufgehenden Tages macht, kann unmöglich Widerspruch erheben, wenn wir hier den Morgenstern erkennen wollen. Durch welche Gründe Gurlitt aber zu der Ansicht veranlasst worden ist, dass in der Vorstellung der Alten der Morgenstern einen Hahn zum Ausdruck so grosser Dinge befähigt habe, verschweigt er gänzlich, obwohl es von selbst gar nicht einleuchten will. Denn es scheint doch, dass die Griechen dem Morgenstern neben dem Hahne, dem ὄρθριος und ἁμερόφωνος, auch ohne an Auferstehung zu glauben, einen recht passenden Platz einzuräumen meinen konnten.

Dass der Hahn allein sich zum Träger einer tiefreligiösen Anschauung schicke, behauptet Gurlitt

zwar nicht; er führt aber den bekannten Ausspruch des Sokrates an, als ob dieser seine Deutung stützen könne. Aber durch den Tod zu gesunden meint Jeder, der das Leben gering achtet, mit Unsterblichkeitsglauben und ohne denselben: wenn also ein Sterbender dem Gotte der Gesundheit aus Dankbarkeit einen Hahn zu opfern befiehlt, so thut er dies, weil er vom Leben erlöst wird, nicht weil er unsterblich zu werden hofft.

Wenn wir erkennen wollen, wie die Griechen ein Symbol gedeutet haben, so wird es zweckmässig sein, sie vor allen Dingen selbst zu fragen, da unser Scharfsinn geschichtliche Thatsachen höchstens combiniren, sie hervorbringen niemals kann. In unserem Falle machen die Alten, wenn man sich nur an sie wendet, aus ihrer Anschauung kein Geheimniss.

Antipater Sidonius hat die Grabschrift einer Frau gedichtet (Anthol. Pal. VII 424), auf deren Denkstein ihr Mann unter anderen Symbolen einen Hahn hatte meisseln lassen —

τὰν μὲν ἀνεγρομέναν με ποτ' εἴρια νύκτερος ὄρνις
αὐδάσει

sagt die Verstorbene: also daran, dass die Frau mit dem Hahnenschrei ihr Tagewerk zu beginnen gewohnt gewesen ist, sollte der Hahn auf ihrem Grabe erinnern, und der Dichter verräth keine Kenntniss, dass diesem Thiere noch eine tiefsinnigere Grabessymbolik beigewohnt habe. Ebensowenig Meleager, als er dem Verfasser des vorigen Epigrammes, auf dessen Ruhestätte gleichfalls ein Hahn gebildet war, eine Grabschrift widmete (ebenda 428); hier soll, sagt er, der Hahn auf den tönenden Gesang des Dichters deuten:

ὄρνις δ' ὅττι γεγωνὸς ἀνὴρ, καί που περὶ Κύπριν
πρᾶτος κὴν Μούσαις ποικίλος ὑμνοθέτας.

Da nicht immer ein berühmter Dichter zu begraben war, werden wir uns vorzustellen haben, dass unser Hahn eine fleissige Hausfrau, als sie lebte, zu ihrer häuslichen Thätigkeit zu erwecken bestimmt war, nicht als proleptische Posaune des Gerichtes die Todten. Diese Deutung gewinnt dadurch noch an Sicherheit, dass auch die antike Traumauslegung sich genau der gleichen Vorstellung vom Hahne bediente: sie liess ihn nach Artemidor (p. 147, 15 Hercher), da er das Gesinde zur Arbeit wecke, den Herrn oder den Verwalter des Hauses bezeichnen. Wie passend diese Symbolik ist und wie trefflich sich für sie die Beigabe des Morgensterns schickt, liegt auf der Hand; war dem Bilde ehemals ein Epigramm hinzugefügt, so bot jenes demselben einen sehr angemessenen Inhalt.

MAX FRÄNKEL.

ZUR PARISAMPHORA ARCHAEOL. ZEITUNG 1883 TAFEL 15.

Die in der Archäologischen Zeitung XLI (1883) Taf. 15 publicirte Parisamphora stammt nicht aus Athen, wie daselbst S. 307 angegeben wird, sondern ist im Jahre 1880 bei Corneto in den Ausgrabungen der Gebrüder Marzi gefunden. Sie wurde von mir unmittelbar nach ihrer Entdeckung in Corneto untersucht und beschrieben: *Bull. dell' Inst.* 1880 p. 50 f. In dem Erwerbungsberichte Arch. Zeitung 1881 S. 257 ist der Fundort richtig angegeben.

Rom. W. HELBIG.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1883.

Auszug aus C. T. Newton's Bericht an das Parlament.

Sechs Wandgemälde: 1) Pluto Proserpina in einem Viergespann entführend, 2. 3) Zwei Gruppen je aus einer männlichen und einer weiblichen Figur bestehend, 4) Geflügelte Frau einen Zweig haltend, 5) Mann einen Calathus haltend, 6) eine Blume. — Diese Malereien, welche ursprünglich das 1674 in der Via Flaminina entdeckte Grab der Nasonen schmückten, waren länger als ein Jahrhundert verschollen, bis sie von Herrn George Richmond auf einer Versteigerung angekauft wurden. Sie sind merkwürdig durch ihre freie und kraftvolle Zeichnung und durch ihr reiches und zartes Colorit. Sie bildeten einen Theil der von Bartoli in den *Pitture antiche del sepulcro dei Nasoni* (veröffentlicht 1680) gestochenen Zeichnungen. — Fragment eines Wandgemäldes, ausgegraben im Colosseum zu Rom.

Cyprische Alterthümer, entdeckt durch Ausgrabungen des Herrn Ohnefalsch Richter: Eine Reihe von Terracotta-Statuetten aus verschiedenen Perioden, zusammen in einem alten Bauwerk zu Achna bei Salamis gefunden und wahrscheinlich Göttinnen oder Priesterinnen darstellend. Folgendes sind die hauptsächlichsten Typen: 1) Weibl. Figur, gegen den Busen in der R., 2) in der L. einen Vogel haltend, 3) Aehnliche Figur, zu deren Seite ein Hirsch steht, 4) Figur, in der L. ein Stück Wild haltend (s. Cesnola *Salaminia* p. 223), 5) Figur, in der L. eine Leier haltend (ebenda p. 193), 6) Figur, eine Frucht oder Granatenblüthe haltend, 7) Figur, eine Hand auf eine der Brüste haltend (ebenda p. 202), 8) Sehr archaischer Typus, bei dem die Arme als blosse Stümpfe angedeutet sind. Die Stelle, an der diese Statuetten gefunden sind, mag ein Magazin gewesen sein, in welchem die in einen Artemistempel geweihten Gegenstände niedergelegt wurden; sie sind bemerkenswerth durch das Licht, welches sie auf die Einzelheiten der weiblichen Kleidung in Cypern werfen. — Eine Reihe von Thonvasen und allerlei andern Gegenständen von Thon aus demselben Fundort; das wichtigste ist das kleine Modell eines Altars mit einer Weihinschrift (s. *Ancient Gr. inscriptions in the Brit. Mus.* II 382). — Eine Reihe verschiedener Gegenstände aus Stein, Glas, Blei und Silber. — 4 Fragmente griech. Inschriften, das eine aus Achna, die andern drei aus Larnaka, nahe dem Bamboula-Hügel (a. a. O. No. 394, 398 *b. c. d.*)

Marmor. Fragment eines Armes, der irgend einer Figur vom Friese des Maussoleums angehört haben muss. — Männl. Kopf, offenbar von einer dem s. g. Apollo Choiseul-Gouffier ähnlichen Figur. Gefunden auf der Insel Wight. — Kleiner Sarkophag, mit einer Widmung des Sempronius Servandus. Aus Norris Castle (Insel Wight). — Kopf eines Hirsches, aus Malta.

Bronze. Statuette des Eros, aus Athen. — Jugendl. männl. Büste, vielleicht den Kaiser Nero darstellend. — Delphin, aus Constantinopel. — Hodensack und Theil eines l. Fusses, Reste einer Statue, die an derselben Stelle gefunden sein soll wie der Castellani'sche Bronzekopf einer Göttin im brit. Museum.

Terracotta. Helle auf dem Widder, Relief. — Statuette der Artemis Polymastos, aus Ephesos. — Grotesker Kopf eines Zwerges. — Zwei dreieckige Tafeln, auf der einen Seite den Abdruck einer den Eros darstellenden Gemme zeigend, auf der andern in Relief ein aus *P*, *Λ* und *Γ* zusammengesetztes Monogramm. — Form einer Blume und eines Blumenornamentes, dieses angebl. aus Smyrna. — Archaische Statuette eines Pferdes, bemalt mit geometrischen Mustern. — 6 Formen von Münzen, aus einer Serie von 262 Stück, in Fayoum gefunden, 4 von Münzen Licinius' I, 2 von Münzen Constantin's I.

Vasen. Archaische Lekythos, von dem verstorbenen Lord Lyons in Korinth erworben: Nessos Deianeira entführend und von Herakles verfolgt. — 15 Gefässe der frühen braunen glasirten Waare, wie sie besonders nahe dem Albanersee in Etrurien gefunden wird. Angeblich zwischen Albano und Marino, eingeschlossen in einer grossen jetzt in Rom aufbewahrten Vase, gefunden.

Geschnittene Steine. 11 Steine mit archaischem Intaglio, aus Griechenland.

Geräthe. Bronzene Situla aus Offida in Mittel-Italien, merkwürdig durch Grösse, Erhaltung und Schönheit der Zeichnung. Sie ruht auf drei

Löwenfüssen, auf deren jedem sich eine Gruppe des Herakles mit dem Nemeer Löwen befindet; den Körper der Situla umgeben zwei Reihen eines Geissblatt-Ornamentes; unter dem Henkelansatz ist an jeder Seite eine Harpyie, welche mit der Rechten einen von ihrer Linken emporgehaltenen Jüngling packt. — Zwei bronzene Schnellwagen, die eine, beschrieben *ΜΑΡΔΟΧΙΟΥ*, mit den Markirungen von 4 Theilzeichen versehen, die der Ptolemäischen Mine entnommen zu sein scheinen, aus Smyrna; die zweite beschrieben Λ, mit 3 Theilzeichen, deren Einheit wahrscheinlich die Römische Libra ist, aus Sardes. — Bleigewicht, die Kyzikenische Mine darstellend; auf der einen Seite in Relief die Inschrift *ΚΥΖΙ ΜΝΑ*. — Bronzehelm mit Wangenschirmen, über dem Stirntheil mit einem Satyrkopfe in Relief verziert, aus Athen. — Rundes Ornament und Haarnadel, beides aus Bronze, die Haarnadel auf dem Felsen von St. Trifon, Canton Vaux in der Schweiz, gefunden. — Halbkugelförmiges Marmor-Gewicht, auf dem Grunde eingeschrieben: | +; durch den oberen Theil ein Bronzering zum Aufhängen, aus Rom. — Bronzegewicht, Zwölfdrachmenstück, zu Korinth erworben.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 10. Juni. Herr Professor Droysen, dessen seitdem erfolgten Heimgang die Wissenschaft beklagt, hat seinen Austritt angezeigt. Eingegangen sind u. A.: Roscher, Mythol. Lexikon Lief. 3; Förster, Physiognomik der Griechen; Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der pergamenische Gigantenfries; Curtius, Eleusinion und Pelargikon; Lange, Die Königshalle in Athen; Partsch, Beiträge zur Klimatologie Griechenlands. — Herr Robert legte zuerst einen Aufsatz von Morvat über eine Bronzebüste des Mercur vor, an welcher sieben Glocken als Apotropäa befestigt sind, und besprach dann zwei Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets, von denen die erste eine vor den Ergänzungen genommene Abbildung des Pariser Pasiphae-Sarkophages ist und die Zugehörigkeit der im Louvre (Clarac 112, 242) und in der Villa Borghese (Nibby 16) befindlichen Reliefs zu diesem Sarkophage beweist. Ueber die zweite s. oben S. 115. Endlich gab der Vortragende die oben S. 137 abgedruckte Erklärung von Archäol. Ztg. 1884 Taf. 2, 2, gegen welche Herr Engelmann eine Reihe von Einwendungen machte, die sich theils auf die Zahl der Erdtheile, theils auf die Lage der drei Mädchen und die Gleichartigkeit ihrer Erscheinung bezogen. Der Vortragende konnte sich von der Stichhaltigkeit dieser Einwendungen nicht überzeugen und hielt seine Deutung aufrecht. — Herr Trendelenburg unterzog die Figur der „Schlangentopfwerferin" des pergamenischen Altares einer Besprechung und kam zu dem Resultate, dass dieselbe dem Kreise der Heilgötter angehören müsse. Dahin führen die Attribute: die Haarbinden, der Steinmörser, welchen sie als Waffe führt, die grosse Schlange, welche ihr im Kampfe beisteht, und vor allem die Schlange, welche sich um den Mörser ringelt und durch ihre Kleinheit als eine dem Asklepios heilige zu erkennen giebt, wie sie in den Heiligthümern dieses Gottes gehalten zu werden pflegten. In der Schilderung des Asklepieions, welche Aristophanes im Plutos giebt, werden alle diese Attribute der Reihe nach erwähnt. An die jungfräuliche Hygieia bei dieser Figur zu denken, verbieten die matronale Gewandung (Kopfschleier) und die ungewöhnlich vollen und kräftigen Arme derselben, deshalb bleibt nur die Deutung auf Asklepios' Gemahlin Epione übrig, welche im Friese ihre Gegenbilder an den ähnlich wesenlosen Gestalten einer Dione, Asteria, Enyo und Themis findet. — Zum Schluss sprach Herr Curtius über eine zu Olympia gefundene Inschrift mit dem argivischen Künstlerpaar Andreas und Aristomachos, in welcher er ein Zeugniss des Wiederauflebens des Erzgusses nach Olympias 156 erkannte, von dem Plinius 34,8 spricht. Denn die *ars statuaria* könne an dieser Stelle nur auf den Erzguss bezogen werden, der aus Mangel an Nachfrage in Abnahme gerathen sei, weil die Errichtung von Siegerstatuen nach Alexander viel seltener wurde. Erst seitdem Italien mit Hellas in engere Verbindung trat, sei auch für die olympischen Ehren ein neues Interesse erwacht, und die Firma Andreas und Aristomachos bezeuge den neuen Aufschwung der argivischen Ateliers.

Sitzung vom 1. Juli. Zur Vorlage kam der Prospect des grossen Werkes über die Alterthümer von Pergamon, herausgegeben im Auftrage des Preuss. Cultusministeriums; Helbig, das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. — Herr Furtwängler legte eine Serie von 44 Folio-Tafeln vor, die demnächst, von einem Textbande begleitet, unter dem Titel: „Mykenische Vasen, vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeeres“ im Auftrage des archäologischen Instituts erscheinen werden, und schied an der Hand der Abbildungen die Hauptgruppen, in welche diese Gattung zerfällt. Die zur Decoration der Gefässe benutzten Elemente sind vorwiegend der organischen Natur entlehnt, aber in merkwürdiger Weise umgebildet worden. Diese Vasengattung ist Trägerin einer ganz originalen überaus reichen vorgriechischen Decoration, deren Entwicklung sich fast in allen Stadien genau verfolgen lässt. Für die Fragen nach der Zeit, der Herkunft und den Trägern der gesammten „Mykenischen“ Cultur verwies der Vortragende auf das demnächst erscheinende Werk selbst. — Herr Trendelenburg sprach zunächst über die Anwendung von Farben im pergamenischen Gigantenfries und erläuterte die Gründe, welche ihn zu der Annahme bestimmen, dass das Hochrelief der Gigantomachie in gewissem Sinne polychrom gewesen sei. Der Umstand, dass sich an verschiedenen Stellen dieses Frieses Löcher zum Einsetzen bronzener Ornamente finden, dass die Augen des Zeusgegners ausgehöhlt, also zur Aufnahme farbiger Steine bestimmt sind, dass bei den andern unverletzten Köpfen die Augenflächen verschieden starke Corrosion zeigen, also ein Theil der Fläche gegen Verwitterung besser geschützt war als der andere, alles das berechtige zu der Schlussfolgerung, dass Farbenwirkung auch bei diesen Reliefs nicht ausgeschlossen war. Diese Wahrnehmungen sind nun durch eine ganz kürzlich erfolgte Entdeckung bestätigt worden, da sich, wie der Vortragende einer Mittheilung des Herrn Conze entnahm, an einem noch in Pergamon befindlichen Kopfe deutlich — selbst auf einer hierher gesandten Photographie sichtbar — die Spur des gemalten Augensternes gezeigt hat. Sodann legte der Vortragende die sechste Tafel aus dem bei E. Wasmuth demnächst erscheinenden Werk über den Gigantenfries vor und knüpfte daran eine Besprechung der beiden hier dargestellten Göttinnen, deren Zugehörigkeit zur Hekategruppe er im einzelnen nachzuweisen suchte. Die eine derselben ist als eine untergeordnete Gottheit und mehr als Repräsentantin einer ganzen Klasse subalterner Dämonen denn als selbständige Persönlichkeit charakterisirt, weshalb er für diese den Namen Genetyllis vorschlug, einer Gottheit aus dem Gefolge der Hekate-Artemis, welcher der — im Friese sie begleitende — Hund heilig war. Die andere ist eine an Hera erinnernde matronale Erscheinung, die in auffallender Weise mit der Hekate selbst übereinstimmt und deshalb nach der Meinung des Vortragenden als Mutter derselben aufgefasst und mit dem Namen Asteria belegt werden kann, der unter den Altarinschriften erhalten ist. — Herr Weil machte Mittheilungen über die jüngst hierher gelangte Münzsammlung, welche die Doubletten der bei den Ausgrabungen in Olympia gefundenen Münzen bilden.

BEITRAEGE ZUR GRIECHISCHEN IKONOGRAPHIE.

(Tafel 11. 12.)

I. Anakreon.

Die auf Tafel 11,1 nach dem Gipsabguss des Berliner Museums abgebildete Marmorstatue ist 1835 bei Monte Calvo im Sabinischen zugleich mit einer anderen, die einen sitzenden Dichter darstellt, gefunden worden und befindet sich jetzt in Villa Borghese. Die Erhaltung ist eine verhältnissmässig glückliche, nur die Arme und ein Theil des rechten Beines sind ergänzt, und zwar ohne Zweifel richtig. Die einzige Beschädigung, welche der Kopf erlitten hat, betrifft die Augen, die ehemals besonders eingesetzt, jetzt, wie so oft, verloren sind.

Als Emil Braun über den Fund berichtete (*Bullettino* 1836 S. 9), war für diese Statue noch keine Deutung versucht, später wurde sie, es ist ungewiss von wem, als Tyrtaios bezeichnet. An Stelle dieser Benennung, zu welcher wirklich kein Grund vorhanden ist, wie in der Beschreibung der Stadt Rom III, 3 S. 247, 1 richtig bemerkt wird, suchte Braun später (*Bullettino* 1853 S. 20. Archäol. Ztg. 1852 S. 241*. Ruinen und Museen Roms S. 549, 23) die auf Alkaios zu setzen, an welcher auch Helbig (*Bullettino* 1867 S. 135. Archäol. Ztg. 1867 S. 53*) gegenüber dem inzwischen von Brunn (*Bullettino* 1860 S. 3. Archäol. Ztg. 1859 S. 131*) vorgeschlagenen Namen Pindar festhielt. Wir sind jetzt in der glücklichen Lage die sichere Deutung geben zu können: der Dargestellte ist Anakreon. Allerdings glaubte man bis jetzt, als das Bild des Anakreon das zugleich mit der fraglichen Statue gefundene eines sitzenden Dichters erkennen zu müssen. Die Vermuthung, die gleich Anfangs aufgestellt wurde (*Bullettino* 1836 S. 11), hat zuerst Braun (Ruinen und Museen Roms S. 543, 15) dadurch zu beweisen versucht, dass er die schon von F. Jacobs mit einer von Pausanias erwähnten Statue in Verbindung gesetzten Epigramme des Leonidas von Tarent und das diesen nachgeahmte des Eugenes (*Anth. Pal.* XVI 306—308) auf diese Statue bezog und annahm, dass wir in ihr jenes von Pausanias und den Epigrammatikern beschriebene Werk besässen. Brunn ist ihm in seiner feinen Besprechung der Statue (*Annali* 1859 S. 155) gefolgt. Aber wir müssen uns gegenwärtig halten, dass zunächst die Identität der von Pausanias und von Leonidas berührten Statue nicht zu beweisen und Welckers Zweifel daran (Kleine Schriften I S. 258) nicht unbegründet ist. Weiter aber ist schon von Meineke (*Delectus poetarum anthologiae graecae* S. 121) richtig bemerkt, dass der Anakreon der Epigramme unmöglich gesessen haben könne, und O. Jahn (Ueber Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern, Abhandlungen der k. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften VIII S. 726) hat das genauer ausgeführt. Meinekes Ansicht allerdings, es handele sich in den Epigrammen um ein Relief, ist trotz der Dunkelheit gerade der betreffenden Stelle sicher zu widerlegen: das ὕπερθε λίθου (XVI 306, 2) lässt sich doch nur von einer Basis verstehen. Ob allerdings dem Leonidas ein wirklich existirendes Kunstwerk vorgeschwebt habe, ist mir zweifelhaft. Es ist bei den Epigrammatikern nur allzusehr beliebt, die Verse auf berühmte Männer, besonders auf litterarische Grössen, scheinbar an das Grab oder eine Bildsäule des Betreffenden anzuknüpfen, und die Auffassung, die sich hier bei Leonidas zeigt, entspricht zu genau der, welche sich in den Epigrammen *Anth. Pal.* VII 23—33 findet. Zu

vergleichen ist auch XVI 309. Auf keinen Fall bieten uns die Epigramme eine äussere Bestätigung der Benennung Anakreon. Ein glücklicher Fund der jüngsten Zeit zwingt uns nun, sie völlig aufzugeben.

Im Januar 1884 wurde bei einer von Lanciani geleiteten Ausgrabung in den Resten eines antiken Gebäudes in Trastevere eine 0,55 hohe Büste aus pentelischem Marmor gefunden, welche durch die Inschrift als Bildniss des Anakreon gesichert wird. Die Büste, welche sich jetzt im Capitolinischen Museum befindet, ist im *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma* XII Taf. 2 S. 25 phototypisch abgebildet und von C. L. Visconti besprochen worden. Eine Zeichnung, die nach jener Abbildung gefertigt ist, findet sich auf unserer Tafel 11,2. Die Inschrift heisst nach der Abschrift im *Bullettino* ΑΝΑΚΡΕꞶΝ ΛΥΡΙΚΟϹ; der ungleichmässigen Vertheilung der Buchstaben und der Analogien wegen ist man aber versucht anzunehmen, sie habe ursprünglich Ἀνακρέων ὁ λυρικός gelautet.

Visconti glaubt, dass die neu gefundene Büste die hergebrachte Bezeichnung für den sitzenden Dichter in Villa Borghese bestätige; zwar liege ein etwas verändertes Original zu Grunde, doch sei die Aehnlichkeit beider Köpfe beweisend. In der That zeigt die Büste, wie sie Visconti abbildet, einige Verwandtschaft mit dem Borghesischen Sitzbilde: das ist zunächst die Folge davon, dass beide Bildnisse Schöpfungen derselben Zeit, vermuthlich sogar desselben Meisters sind; dazu kommt noch, dass man zur Ergänzung der bei der Büste verlorenen Nase eben die jener anderen Statue benutzt hat. Es würde nicht schwer sein, manche Unterschiede zwischen beiden Köpfen nachzuweisen. Die Büste ist offenbar Replik des stehenden Dichters aus Villa Borghese; ein Vergleich mit dem Taf. 11,1a noch einmal grösser abgebildeten Kopfe dieser Statue zeigt das unwidersprechlich. In jenem stehenden Dichter haben wir also Anakreon zu erkennen, nicht in dem sitzenden. Denn zu dem Auskunftsmittel können wir nicht greifen, beide Statuen für verschiedene Auffassungen und Darstellungen derselben Person anzusehen. Wir dürfen zwar nicht erwarten, überhaupt ein anderes Bild des Anakreon zu besitzen, als ein in späterer Zeit entstandenes, günstigsten Falles an irgend eine wirkliche oder vermeintliche ältere Darstellung des Dichters anknüpfendes Produkt der künstlerischen Phantasie, aber selbst bei solchen erfundenen Bildnissen werden die einmal geschaffenen Züge als Grundlage jüngerer Schöpfungen beibehalten sein. Vor allem widersprechen aber jener Annahme die Fundumstände der beiden Statuen, die offenbar als Theile eines geschlossenen Kreises gearbeitet waren, wie sich auch aus der gleichartigen Technik bei den Augen ergiebt; wir müssen also zwei verschiedene Personen in ihnen voraussetzen. Die der zweiten durch Vermuthung zu bestimmen, wage ich nicht.

Auch über das Original dieser Statue des Anakreon vermögen wir nicht zur Gewissheit zu kommen. Auf den Münzen von Teos findet sich häufig ein sitzender, die Leier spielender Mann, in dem man mit Recht Anakreon erkennt. Auf einer anderen Münze (*Numismata antiqua, collegit Thomas Pembrochiae et Montis Gomerici comes* II Taf. 80, danach bei Jahn, Darstellungen griechischer Dichter Taf. 8,7; vgl. Mionnet, *Description des médailles antiques* III S. 261, 1489) ist Anakreon unserer Statue sehr ähnlich dargestellt. Wo sich diese Münze jetzt befindet, vermag ich nicht anzugeben. An ihrer Echtheit ist um so weniger zu zweifeln, als der auf ihr genannte Stratege Verecundus sich auch sonst findet: vgl. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques* S. 297, 133a. Jahn glaubte auf zwei verschiedene Statuen in Teos schliessen zu müssen: zwingend ist der Schluss durchaus nicht. Dass sich allerdings ein Bild des Anakreon in Teos befunden habe, dürften wir auch ohne die Autorität Theokrits (*Anth. Pal.* IX 599) annehmen, aber es liegt kein genügender Grund vor, die Münztypen auf ein statuarisches Vorbild zurückzuführen. Von der Statue auf der Akropolis zu Athen aber wissen wir nichts anderes, als was Pausanias sagt, sie zeige einen wie im Rausche singenden Mann. Um unsere Statue auf dieses Original zurückzuführen, müssten wir also mindestens bei Pausanias einen

ungenauen und übertreibenden Ausdruck voraussetzen. Ist dagegen unsere Auffassung richtig, dass wir in den beiden Dichterstatuen der Villa Borghese die Reste eines grösseren, von einem oder mehreren Künstlern gemeinsam geschaffenen Statuenvereines — etwa der grossen Lyriker — besitzen, so werden wir jene Beziehung bestimmt ablehnen müssen; denn Pausanias spricht nur von dem einen Anakreon, und die Annahme, ausser diesem hätten sich auch andere Lyriker auf der Burg befunden, würde ganz willkürlich sein. Irgend etwas aber über das Verhältniss der Statue von der Akropolis zu dem Original der erhaltenen zu muthmassen, wäre eitle Mühe.

II. Hermarchos.



Die trefflich erhaltene, hier zum ersten Mal abgebildete Büste aus parischem Marmor ist nach einer Mittheilung von Stamatakis beim königlichen Marstall in Athen, nordwestlich vom Schloss gefunden. Die Zeichnung hat Ludwig Otto nach einer vom Original genommenen Photographie gemacht, geschnitten ist sie in Dresden unter der Leitung von Professor Bürkner. Ich benutze ausserdem den Gipsabguss des Berliner Museums. Heydemann (Die antiken Marmorbildwerke zu Athen N. 742) und Sybel (Katalog der Skulpturen zu Athen N. 3756) beschreiben den Kopf als in der Ephorie der Alterthümer befindlich; jetzt ist er im fünften Saale des Patissiamuseums aufgestellt. Der einzige Schaden, welchen er erlitten hat, ist eine geringe Verletzung des linken Ohres. Die Büste ist ganz ausgearbeitet, aber unterhalb des Bruststückes ist noch eine etwa 0,10 m. dicke roh bearbeitete Platte stehn geblieben, die eine Aufstellung des Kopfes ermöglicht; einen eigentlichen Büstenfuss hat derselbe nie gehabt.

Heydemann und Sybel haben keine Bestimmung des Dargestellten versucht, neuerdings gilt die Büste als Bildniss des Epikur und so wurde auch ihr Abguss im Berliner Museum bezeichnet (Arch. Ztg. 1883 S. 96). Irre ich nicht, so stammt diese Deutung von Milchhöfer (vgl. Die Museen Athens S. 44. Literarisches Centralblatt 1881 S. 1660). Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bilde jenes Philosophen ist offenbar, aber es finden sich Unterschiede, welche die Deutung unmöglich machen. Ich bediene mich zum Vergleiche eines Gipsabgusses des *Ancient marbles* II Taf. 34 abgebildeten Marmorkopfes im Britischen Museum. Zunächst ist das Gesicht bei diesem schmaler, die Wangen etwas eingefallen, während die des athenischen Kopfes eine gesunde Fülle zeigen. Charakteristisch verschieden ist die Gestalt des oberen Randes der Augenhöhle. Bei unserem Kopf ist die Wölbung desselben ganz regelmässig, beim Epikur erreicht er viel näher den Schläfen seinen Höhepunkt und senkt sich dann nach der Nase zu, indem er zugleich etwas überhängend einen Theil der Augenhöhle verdeckt. Der Ausdruck des Epikur wird dadurch weit ernster, strenger; man sieht die Stirnhaut, wie wir es wohl bei intensivem Denken thun, herabgezogen, so dass sie sich an der Nasenwurzel zu Falten zusammenschiebt. Das Auge ist bei beiden Köpfen schmal, aber das des Epikur liegt tiefer und ist von mehr Falten umgeben. Ein bedeutender Unterschied zeigt sich in der Gestaltung von Stirn und Nase. Die Stirn des athenischen Kopfes ist ziemlich glatt, kaum mehr belebt als die des Praxitelischen Hermes, an welchen ihr ganzer Bau erinnert. Nur eine leichte Falte zeigt sich da, wo der untere vorgewölbte Theil derselben beginnt. Auch die Nase ist regelmässig und schön gebildet. Bei Epikur finden wir dagegen eine von Falten durchfurchte

Stirn und eine starke, auffällige Hakennase. An der Londoner Büste ist dieser Theil ergänzt, aber richtig, wie z. B. die sicheren Bildnisse des Epikur bei Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 12,5—7 lehren können. Endlich ist das Haar bei dem athenischen Kopf weit lebendiger, frischer, krauser als das schlichte, schlaffe Haar des Epikur. Ich halte es danach für unmöglich, dass mit dieser Büste Epikur gemeint sein könne, aber ein Epikureer ist es, Hermarchos, der Schüler und Nachfolger des Epikur.

Wir kennen sein Bild aus der schönen Bronce, welche zuletzt Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* Taf. 12, 8 abgebildet haben; vgl. S. 263, 16. Mit dieser stimmt unsere Büste so völlig überein, dass kein Zweifel an der Identität möglich scheint. Sicher werden sich unter den uns erhaltenen antiken Bildnissen noch andere Exemplare dieses Porträts erkennen lassen. Ein weiteres nachzuweisen bin ich schon jetzt im Stande: es ist ein Marmorkopf unbekannter Herkunft im Berliner Museum, der im neuen Katalog als N. 306 besprochen wird. Seine Uebereinstimmung mit dem athenischen Kopf ist so gross, dass wir beide sogar auf dasselbe Original zurückführen müssen.

Die grosse Verwandtschaft der beiden Köpfe des Epikur und Hermarch ist in die Augen springend, erst genauere Betrachtung liess uns die Unterschiede finden. Auch das Bildniss des Metrodor, das wir aus mehreren Büsten kennen (Visconti, *Iconographie grecque* Taf. 25, 4 I S. 214. Comparetti und De Petra Taf. 12,2. S. 263,18) ist ganz ähnlich. Aber auch hier werden sich Unterschiede im Einzelnen nachweisen lassen. Die Gleichheit der Zeit, vor allem die der Lebensgewohnheiten, und nicht zum mindesten die des Stiles, in welchem die Künstler dieser Bildnisse arbeiteten, erklären die Aehnlichkeit zur Genüge; innerhalb dieser allerdings ist auch der ganze Ausdruck, in dem wir am ersten das Wesen der Person erkennen können, durchaus unterschieden. Man kann diese Verschiedenheit kaum besser illustriren als durch einen Ausspruch Epikurs, den uns Seneca (Brief 52,3) aufbewahrt hat: *Quosdam ait Epicurus ad veritatem sine ullius adiutorio exisse, fecisse sibi ipsos viam. Hos maxime laudat, quibus ex se impetus fuit, qui se ipsi protulerunt. Quosdam indigere ope aliena, non ituros, si nemo praecesserit, sed bene secuturos. Ex his Metrodorum ait esse: egregium hoc quoque, sed secundae sortis ingenium. . . . Praeter haec adhuc invenies genus aliud hominum ne ipsum quidem fastidiendum eorum, qui cogi ad rectum compellique possunt, quibus non duce tantum opus sit, sed adiutore et, ut ita dicam, coactore. Hic tertius color est. Si quaeris huius exemplar, Hermarchum ait Epicurus talem fuisse.* Mit dem Bilde, das wir aus diesen Zeilen gewinnen, stimmt der Eindruck der Büsten genau. Einen tiefen, energischen Denker suchen wir nicht in Hermarch: diese glatte, weiche Stirn zeigt keine Spuren aufreibender Arbeit, und die weichmüthige Neigung des Kopfes, der wohlwollende, milde Ausdruck verräth wenig Energie. Das ist der Schüler, den der Lehrer zur Wahrheit zwingen musste. Anders ist schon der Ausdruck des Metrodor: seine festeren, energischeren, wenn auch nicht sehr geistreichen Züge lassen uns den Mann ahnen, der die einmal beschrittene Laufbahn unverrückt verfolgte, dem man nur den Weg zu zeigen brauchte. Mit dem dritten, dem glücklichst Beanlagten, der aus innerem Drang sich der Wahrheit widmet, hat Epikur natürlich sich selbst gemeint; ich denke dass dieser oder ein ähnlicher Ausspruch es gewesen ist, der dem späteren Alterthum die Handhabe zu der immer wiederholten Verläumdung bot, Epikur habe behauptet, ohne Lehrer zu seiner Philosophie gelangt zu sein, während doch der Einfluss seiner Vorgänger so offen daliegt. Nicht die Unabhängigkeit der Gedanken hat Epikur für sich in Anspruch genommen, sondern die des Triebes nach Wahrheit. Dieser brauchte nicht erst durch Andere geweckt zu werden, ihn trug er in sich. Sowohl im Ausdruck der selbstbewussten Festigkeit als dem der angestrengten geistigen Kraft überragt das Bildniss des Epikur die seiner Schüler, wie er auch im Leben hoch über ihnen stand. Für uns aber wird dies Verhältniss ganz besonders durch einen Vergleich dieser drei merkwürdigen Bildnisse klar und anschaulich.

III. Antiochos Soter.

Der schöne, auf Tafel 12 in zwei Ansichten abgebildete Kopf aus griechischem Marmor befindet sich in der Münchener Glyptothek. Eine Aufnahme nach dem Original, welche durch Brunn's freundliche Vermittelung angefertigt wurde, gelang leider der ungünstigen Aufstellung wegen nicht recht; die Abbildung musste deshalb nach dem Gipsabguss des Berliner Museums hergestellt werden. Bisher ist der Kopf nur in Bernoulli's Römischer Ikonographie I S. 85 in ungenügender Weise abgebildet, und nach älterer Vermuthung neben zwei ganz verschiedenen anderen Bildnissen als Marius behandelt, ein Name, auf den alle drei Köpfe gleich viel, das heisst gar keinen Anspruch haben. Brunn (Beschreibung der Glyptothek [4] S. 220, 172) bespricht den Kopf als den eines Römers aus dem vorletzten Jahrhundert v. Chr.

Ergänzt ist an dem Kopf ausser der etwas plump gerathenen Nase nur Weniges an dem linken Augenknochen und der linken Wange. Seine Herkunft ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Urlichs (Die Glyptothek S. 52), welchem Brunn folgt, giebt an, diese Büste des Marius sei 1815 aus Palast Barberini erworben; das ist eine Verwechselung, wie die von Urlichs selbst angeführte Abbildung des Causeus beweist. Der berühmte Marius Barberini, 'die Krone des barberinischen Museums', wie ihn Wagner nennt, ist nicht selten abgebildet, vgl. Causeus de la Chausse, *Romanum museum* [3] (1746) I, 2 Taf. 55. Tetius, *Aedes Barberinae* S. 201. Gronov, *Thesaurus graecarum antiquitatum* III zu Blatt *OO*. E. Q. Visconti, *Iconographie Romaine* I S. 70: es ist der neuerdings von Bernoulli, Römische Ikonographie I S. 82 ebenfalls als Marius abgebildete Kopf N. 216 der Glyptothek. Auf diesen muss sich die Notiz des Barberinischen Inventars vom Jahre 1738 (*Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia* IV S. 21) beziehen ebenso wie der mehrfache Widerspruch Winckelmanns gegen die grundlose Benennung (vgl. Geschichte der Kunst XI, 1 § 23). Ueber den Kopf N. 172 vermuthet Urlichs an anderer Stelle (Die Glyptothek S. 10), er sei identisch mit einem angeblich aus Palast Ruspoli erworbenen Kopfe, der für Sulla galt; es scheint, dass uns die Möglichkeit entzogen ist, diese Vermuthung zu widerlegen oder zu erhärten, und dass wir uns also bescheiden müssen, die Herkunft dieses Kopfes nicht zu kennen. Das Wahrscheinlichste ist und bleibt natürlich Rom. Brunn hielt den Kopf für den eines Römers. Gesprächsweise wies er mich dafür auf die Aehnlichkeit mit dem schon genannten Barberinischen Kopfe N. 216 hin, und diese Aehnlichkeit ist unleugbar vorhanden. Für den letzteren wird man eine Entstehung in der Zeit Cicero's gerne zugeben, auch dass der Dargestellte Römer von Geburt sei, wird kaum Widerspruch finden, obschon wir zugeben müssen, dass zwischen dem Bildniss eines Griechen und eines Römers derselben Zeit sich nicht immer tiefgehende Unterschiede werden nachweisen lassen. Zu einem Vergleich mit dem unsrigen ist der Barberinische Kopf auf jeden Fall seiner äusserlichen Aehnlichkeit wegen sehr geeignet, aber dieser Vergleich scheint mir zu zeigen, dass der erstgenannte bedeutend älter ist. Mit Recht hebt Brunn bei ihm eine 'mit der Wirklichkeit wetteifernde Behandlung des Fleisches, der Hautfalten, der Augenbrauen' hervor, aber im Vergleich mit dem Barberinischen Kopfe erscheint er noch fast stilisirend. Allerdings ist der Versuch gemacht, die Runzeln der Stirn natürlich darzustellen, aber während wir bei dem Barberinischen Kopfe den harten Knochen zu spüren glauben, über welchem die runzliche Haut sich zu Falten zusammenschiebt, schneiden hier die Falten in eine im übrigen glatte und scheinbar feste Oberfläche ein. Aehnlich steht es mit dem Haar, das bei unserm Kopf in einzelne grössere, flächenhaft und fast hart begränzte Locken mit geringer Angabe der kleineren Einzelheiten aufgelöst und übersichtlich gegliedert ist, während es sich bei dem Barberinischen Kopfe aus einer grossen Menge kleiner und kleinlich gearbeiteter Löckchen zusammensetzt. Doch könnte dieser Vergleich ungerecht scheinen, da der letztere einen Mann mit spärlichem, verschwindendem Haarwuchs darstellt, ersterer ein starkes, üppiges Haar zeigt. Sicherer ist folgender

Punkt. Die Augen des besprochenen Kopfes sind von ganz besonderer Grösse, sie sind ungewöhnlich weit geöffnet, aber im Verhältniss dazu nicht der Natur entsprechend gewölbt, vielmehr sind sie in der Gegend des eigentlichen Augensternes etwas abgeplattet. Durch diese, bei älteren Köpfen durchaus nicht seltene Behandlung erhält der Blick scheinbar eine bestimmte Richtung, das Auge Leben; selbst auf unserer Tafel hebt sich für genauere Betrachtung der Augenstern durch seine besondere Beleuchtung vom übrigen Auge ab. Diese stilisirende Behandlung ist bei dem Barberinischen Kopfe schon durch eine ganz natürliche Wölbung des Augapfels ersetzt. Alles das spricht für die frühere Entstehung unseres Kopfes.

Dass wir in diesem Kopfe das Bildniss eines ungewöhnlich bedeutenden Mannes besitzen, leuchtet von selbst ein. Schon seit langer Zeit glaube ich die Person des Dargestellten erkannt zu haben, es ist Antiochos I. Soter. Um die Prüfung meiner Vermuthung zu erleichtern, habe ich auf Tafel 12 das Bildniss des Königs nach drei Münzen des Berliner Kabinets neben dem Kopfe wiederholen lassen. Die oben abgebildete scheint mir für die Erkenntniss der Identität die wichtigste, sie giebt von allen Münzen die ich sehen konnte das charakteristischste Bildniss, und ihr schliesst sich die überwiegende Mehrzahl der andern an, während die beiden andern, unten abgebildeten, gewissermassen Varietäten darstellen. Vergleichen wir die beiden Bildnisse, so finden wir zunächst eine übereinstimmende Haltung des ganzen Kopfes: erregt, spähend ist er etwas vorgebeugt. Das hochgewölbte Auge kehrt bei beiden Köpfen wieder; es ist allerdings allen Herrscherköpfen der ersten Diadochenzeit, aber, so viel ich sehe, vornehmlich dieser gemein. Das Haar ist nicht sorgfältig geordnet, frei fällt es über die Stirn herab und verdeckt sie zum grossen Theil, vor dem Ohr hängt ein kleineres Haarbüschel. Der Rand der Augenhöhle ist sehr stark ausgedrückt, deutlich setzt sich die unten etwas vorgewölbte Stirn von der Nase ab. Die Form der Nase selbst, die bei der Büste ergänzt ist, lässt sich nicht vergleichen. Die Oberlippe ist ziemlich gross und in der Profilansicht merkwürdig gerade gebildet, das Kinn ist klein, die Muskeln um den Mund sehr stark ausgeprägt. Aber alles dies sind Einzelheiten, mit denen sich eine Aehnlichkeit nicht demonstriren lässt. Ist die Uebereinstimmung beider Köpfe, die ich zu sehen glaube, vorhanden, so wird man auch den Namen des Antiochos für den Münchener Kopf in Anspruch nehmen dürfen; täusche ich mich, und ist es nur die Aehnlichkeit der Naturauffassung, so bliebe wenigstens als Ergebniss des Vergleiches eine annähernde Datirung übrig. Ich muss diesen Zeitansatz um so mehr für richtig halten, als auch ein Vergleich mit anderen Werken der Plastik auf denselben führt. Zum Vergleiche sind wir allerdings auf Werke wesentlich anderen Gegenstandes angewiesen, die sich aber ohne Gefahr verwenden lassen, so lange wir uns dieses Unterschiedes nur bewusst bleiben, ich meine die Skulpturen der älteren pergamenischen Kunst. Von den Figuren des Attalischen Weihgeschenkes lässt sich der Perser aus Aix (Athenische Mittheilungen I Taf. 7) für die eigenthümliche, die Theile des Gesichtes scharf sondernde und fast von einander trennende Bildung des Kopfes, besonders der Stirn, vergleichen; der rückwärts niederstürzende Gallier (*Monumenti* IX Taf. 18, 1) bietet genau dieselbe Bildung der Augenbrauen und des oberen Augenhöhlenrandes dar, auch die scharfe Eintheilung der Stirn durch vertiefte, eingerissene Linien finden wir hier. Ja, man kann in dem Kopf des sterbenden Galliers, in der harten, etwas äusserlich durchfurchten Stirn, sogar in der Haarbehandlung und vor allem in der Darstellung und Führung der Augenbrauen Verwandtschaft mit unserem Kopf finden.

Es könnte auffällig scheinen, dass der Kopf eines Herrschers des Abzeichens königlicher Würde, des Diadems, ermangele. Ich glaube nicht, dass dieser Umstand unserer Deutung im Wege steht. Bildnisse anderer griechischer Könige besitzen wir ausser auf Münzen kaum; diese zeigen natürlich das Diadem durchgehends, da bei ihnen eine Betonung der Herrschermacht geboten war. Die Köpfe, in welchen die herkulanischen Akademiker eine

Reihe von Ptolemäern zu erkennen glaubten (Comparetti und De Petra, *La villa Ercolanese* S. 264), sind durchaus nicht sicher, so dass uns nur Alexander der Grosse bliebe. Und bei dessen einzigem, ganz sicherem Bildniss, der Herme Azára's, ist zwar eine Binde im Haar vorauszusetzen, aber ob diese etwa aus Bronce gearbeitete Binde nun die langen, auf die Schultern herabfallenden Enden, das Kennzeichen des Diadems wie der Siegerbinde, gehabt habe, können wir nicht mehr erkennen. Eine Entscheidung darauf hin ist natürlich unmöglich. Aber wir besitzen aus späterer Zeit eine lange Reihe von Herrscherbildnissen, die der römischen Kaiser. Dass man auch in Rom das lang in den Nacken herabhängende Band als Abzeichen königlicher Macht kannte und betrachtete, ist durch Sallet's Beobachtung (*Commentationes philologae in honorem Theodori Mommseni scriptae* S. 93), dass man diese Schleife auf den Münzen Caesars vermieden hat, bewiesen. Zu bemerken ist auch, dass sowohl Ptolemaios von Mauretanien (*Revue archéologique* XIV Tafel 317) als sein Vater Juba II (*Annali* 1857 Taf. *E*,2; vgl. 1861 S. 412) die königliche Binde mit langen Enden tragen. Und doch möchte wohl kein Kaiser sein, von dem es nicht Büsten mit völlig unbedecktem Haupte gäbe. Ausserdem wissen wir nicht, ob der Kopf ursprünglich als Büste gedacht war, bei einer Statue aber konnten die verschiedensten Gründe die Anbringung der Binde verbieten.

Zufällig haben wir Kenntniss von einem Bildniss des Antiochos Soter. Johannes Malalas erzählt (S. 276,5 der Bonner Ausgabe), dass Trajan im Theater zu Antiochien die Tyche der Stadt aus vergoldetem Erz aufstellte, welche von den Königen Seleukos und Antiochos bekränzt wurde. Die Tyche war eine Kopie des Werkes von Eutychides, vgl. Malalas S. 201,1; ob die Statuen der Könige auch, vermögen wir nicht zu entscheiden. Da Antiochos bei der Gründung von Antiochia noch ein junger Mann war, kann diese Büste keinesfalls auf jenes Werk des Eutychides zurückgeführt werden. Den Vater Seleukos hatte Bryaxis porträtirt, wie wir aus Plinius N. H. 34,73 wissen.

Berlin, im August 1884. PAUL WOLTERS.

ZUR EULE DER PARTHENOS.

An dem ausgeführten Bilde, das wir seit dem Fund beim Varvakion von der Parthenos des Pheidias zu entwerfen in der Lage sind, vermisste man mit Befremden eines der Hauptattribute der Göttin. Alle anderen Thiere, die in irgend einer Beziehung zu ihr stehen, sind in dem reichen Helmschmuck vereinigt, die Burgschlange ringelt sich neben dem Schilde hervor, und die Eule sollte gefehlt haben? Das dürften wir heute füglich als undenkbar bezeichnen, auch wenn das Gegentheil nicht ausdrücklich überliefert wäre. Denn wenn Dio Chrysostomos[1]) sagt: *καὶ τῆς γε Φειδίου τέχνης παρ' Ἀθηναίοις ἔτυχεν (ἡ γλαῦξ) οὐκ ἀπαξιώσαντος αὐτὴν συγκαθιδρῦσαι τῇ θεῷ, συνδοκοῦν τῷ δήμῳ· Περικλέα δὲ καὶ αὐτὸν λαθὼν ἐποίησεν, ὥς φασιν, ἐπὶ τῆς ἀσπίδος*, so durfte man diese Eule nur zu einer Zeit als von dem Tempelbilde unabhängiges Weihgeschenk denken, da für ihre Verbindung mit demselben keine annehmbarere Vermuthung vorlag, als die von Böttiger, Ross und Stark[2]), Pheidias habe den hässlichen Vogel mit dem formlosen Kopfe in ganz kolossaler Bildung unter die Rechte Athenas auf einen Felsblock gesetzt. Heute wissen wir zum Ueberfluss, dass dieser Raum von der Säule eingenommen wurde.

Die scharfsinnige und eingehende Besprechung, welcher neulich Kieseritzky das Goldmedaillon der Ermitage unterzogen hat[3]), ergiebt eine ebenso überraschende als anmuthige Lösung der Streitfrage. Mit

[1]) 12, 6; vergl. Michaelis, der Parthenon S. 269, 28; 271 Anm. 1.

[2]) Die Nachweisungen bei Michaelis S. 271 Anm.

[3]) Mittheilungen des arch. Inst. in Athen VIII S. 291 ff., besonders 304.

dem gleichen naiven Naturalismus, mit dem der Meister eine der Aigisschlangen zum Festhalten des Speeres an der Schulter verwandte[4]), setzte er die Eule auf den einen von den aufgerichteten Backenschilden am Helm der Göttin, in der Natur ganz nahe kommender Kleinheit, wie wenn eines von den zahllosen Käuzchen, welche auf der Burg ihr Wesen trieben[5]), vertraulich auf dem Haupte der Beschützerin Platz genommen hätte, ähnlich, wie sich ein solches in dem bekannten Votivrelief auf den Rücken ihrer gesenkten Hand gesetzt hat[6]). So discret angebracht kann dieser, wenn man so sagen will, scherzende Zug den grandiosen Ernst des Werkes ebenso wenig beeinträchtigt haben, als der überreiche Schmuck die Schlichtheit der Gesammtanlage. Man könnte ihn etwa mit einer untergeordneten heiteren Episode einer Tragödie vergleichen. Die alten Einwände gegen das Vorhandensein der Eule überhaupt verlieren hier ihr Gewicht: dieses im Verhältniss zum Ganzen winzige Käuzchen an dieser Stelle konnte Pausanias noch leichter übersehen, als die Flügelrosse, wenn nicht vielmehr die Lücke in seiner Beschreibung eine darauf bezügliche Notiz verschlungen hat; die statuarischen Repliken durften auf seine schwierige Wiedergabe verzichten. Ich sehe also keinen Grund, der ältesten und treuesten Nachbildung des Parthenoskopfes gerade in dieser ganz singulären Einzelheit den Glauben zu versagen. Wenn Kieseritzky's hübsche Entdeckung dennoch auf Misstrauen stösst[7]), so dürfte es nicht unzeitgemäss sein, auf zwei bisher, so viel ich weiss, nicht herangezogene Aristophanesstellen aufmerksam zu machen, welche geeignet scheinen, sie zu stützen. V. 1092 ff. der Ritter erzählt der Wursthändler, nachdem Kleon desgleichen gethan hat, dem alten Demos einen Traum:

καὶ μοὐδόκει ἡ θεὸς αὐτὴ
ἐκ πόλεως ἐλθεῖν καὶ γλαῦξ αὐτῇ 'πικαθῆσθαι,
εἶτα καταςπένδειν κατὰ τῆς κεφαλῆς ἀρυβάλλῳ
ἀμβροσίαν κατὰ σοῦ, κατὰ τούτου (Kleon) *δὲ σκοροδάλμην.*

Dass hier *ἡ θεὸς*, von der Burg kommend, nur in Gestalt der Parthenos gedacht sein kann, wird Niemand in Abrede stellen, der sich die übermächtige Herrschaft vergegenwärtigt, welche das gewaltige Werk, zumal so kurze Zeit nach seiner Errichtung, über die Phantasie des attischen Volkes ausüben musste, von der ja auch die Urkundenreliefs vielfach Zeugniss ablegen[8]). Auch ist etwas später (V. 1169) in ganz ähnlichem Zusammenhange von *τῆς θεοῦ τῇ χειρὶ τἠλεφαντίνῃ* und von der kolossalen Grösse ihrer Finger die Rede, in den Vögeln von dem reichen Goldschmuck der *Παρθένος* (V. 670). Nun vermag ich wenigstens mir keinen Grund zu denken, weshalb Aristophanes eine lebende Eule auf der Göttin sitzen lassen könnte, die mit der Handlung gar nichts zu schaffen hätte. Da eben durch diese Handlung für die Anbringung des Vogels die Hände ausgeschlossen sein dürften, so bleibt hierfür nicht viel Anderes übrig als was das Medaillon zeigt; er könnte höchstens noch auf einer Schulter gesessen haben. Nehmen wir aber einmal die Anordnung des Goldreliefs für das Tempelbild an, dann ergiebt sich eine durchaus befriedigende Erklärung der Stelle. Wenn Kleon prahlt, ihm sei *ἡ θεὸς αὐτὴ* erschienen, so muss Agorakritos ihn auch darin übertrumpfen und seinen Traum noch weiter ausschmücken: ihm ist die Göttin, um mit Epicharm zu sprechen, *ἔτι αὐτοτέρα αὐτῆς* erschienen, sogar die kleine Eule konnte er erkennen, die oben auf ihr sitzt; kein Zweifel, sie war es leibhaftig, wie sie droben auf der Burg zu sehen ist.

Unter den Spuren der einstigen Weltherrschaft der Vögel führt Peithetairos (V. 514 ff.) auch dies an:

ὃ δὲ δεινότατόν γ' ἐστὶν ἁπάντων, ὁ Ζεὺς γὰρ ὁ νῦν βασιλεύων
αἰετὸν ὄρνιν ἕστηκεν ἔχων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, βασιλεὺς ὤν,
ἡ δ' αὖ θυγάτηρ γλαῦχ', ὁ δ' Ἀπόλλων ὥσπερ θεράπων ἱέρακα.

Gewiss sind Statuen des Zeus, der Athena und des Apollon mit ihren heiligen Vögeln auf den Köpfen — denn *ἐπὶ τῆς κεφαλῆς* auf Zeus zu beschränken, halte ich für unzulässig — für unser kunstmythologisches Wissen befremdliche Erscheinungen. Aber dass wir deshalb berechtigt sind, die von den

[4]) Vergl. Kieseritzky a. a. O. S 308.

[5]) Vergl. Aristoph. Lys. V. 760.

[6]) Bei Schöne, Griech Rel. Nr. 87. Nach dem bekannten Scholion zu den unten besprochenen Versen in den Vögeln des Aristophanes trug auch das Agalma der Athena Archegetis eine Eule auf der Hand. Vergl. dazu Müller-Wieseler, Denkm. d. A. K. II[3] T. XX N. 219, 219a und S. 155 ff.

[7]) Oeffentlich ausgesprochen ist es meines Wissens bisher nur von Furtwaengler in Roschers Lexikon der Mythologie Bd. I S. 689, jedoch ohne Begründung. [Zustimmend äusserte sich inzwischen K. Lange, oben S. 134.]

[8]) Vergl. die Darlegung Schöne's, Griech. Reliefs S. 22.

(hier ganz hilflosen) Scholien bezeugte Lesart zu ändern, wie die meisten Herausgeber des Dichters vorschlagen[9]), kann ich jetzt noch weniger glauben als früher.

Für denjenigen, den die Uebereinstimmung der besprochenen Zeugnisse von der Richtigkeit der Folgerung Kieseritzky's überzeugt hat, ergiebt sich noch eine weitere von selbst. Unter den vermuthlich recht zahlreichen Eulenbildern auf der Akropolis[10]) kann nicht wohl ein zweites so ausgezeichnet und populär, keines so sehr geeignet gewesen sein, im Volksmunde sprichwörtlich zu werden, wie dieses, und so werden wir es getrost als die bekannte *γλαῦξ ἐν πόλει*[11]) in Anspruch nehmen, welche unsere Ueberlieferung *ὑπὸ Φαίδρου* oder *Φαίδου* geweiht sein lässt, worin schon Meursius eine Corruptel des Künstlernamens vermuthete.

[9]) Nach Bentley auch Kock, Meineke, Blaydes; zuletzt noch Sittl, Adler und Weltkugel als Attribut des Zeus, XIV. Suppl. der Jahrb. f. Philol. S. 15.

[10]) Vergl. Ross, Arch. Aufs. I S. 205, 207 Taf. XIV.

[11]) Die Stellen bei Ross; Michaelis, Der Parthenon S. 282 Nr. 29; *Pausan. descr. arcis* von Jahn und Michaelis p 10.

Auch für die sonderbare Geschichte, die Ausonius[12]) von einer magischen, die Vögel anlockenden und verderbenden Eule des Iktinos auf der Burg der Minerva zu erzählen weiss, wird sich schwerlich ein wahrscheinlicherer Ausgangspunkt denken lassen. Wie leicht mag sich — erst scherzhaft, später, wie so mancher attische Spass, ernstlich geglaubt — die Sage gebildet haben, die Goldeule sei von Pheidias auf Anrathen des Architekten an der Parthenos angebracht zum Anlocken und Einfangen der lästigen geflügelten Gäste, denen die Tempelhüter auch sonst allerhand Nachstellungen zu bereiten pflegten, offenbar, weil sie die Reinhaltung der Heiligthümer sehr erschwerten[13]). Dass man sich in der That der Eulen zum Vogelfang bedient, führen Erklärer des Ausonius an.

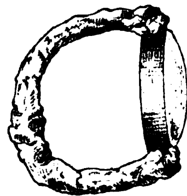
Prag, August 1884.

FRANZ STUDNICZKA.

[12]) Mosella 308 ff.: *vel in arce Minervae*
Ictinus magico cui noctua perlita fuco
Allicit omne genus volucres perimitque tuendo.

[13]) Vergl. Aristoph. Vögel 525 ff. und 1115.

SIEGELRING AUS CYPERN.





Der hier abgebildete Ring befindet sich im Besitz des Chef-Ingenieurs von Cypern, Herrn Samuel Brown, mit dessen gütiger Erlaubniss Herr Ohnefalsch-Richter Zeichnung und Abdruck nahm und uns zur Verfügung stellte. Herr Richter hat den Ring etwa 500 Schritt vom Ostthore der Stadtruine Kurion in einem Grabe gefunden, welches ausser gemeinen Thongefässen ohne Bemalung und sehr einfachen Thonlampen noch einen silbernen Ring, mehrere silberne Armspangen, darunter ein Paar mit Schlangenköpfen, ein silbernes Becken mit elegant geschwungenen Henkeln und einen Kandelaber aus Eisen und Bronze, dessen Füsse in Pferdehufen endigen, enthielt, dabei sehr zerstörte Knochen von mehreren Leichnamen. Der Ring ist von Silber, jedoch sehr schlecht erhalten; eine Angabe über das Material des darin ursprünglich drehbar befestigten Steines fehlt.

Die Figur der Athena, welche als Siegelbild vertieft in den Stein geschnitten ist, beruht auf freier Benutzung der Athena Parthenos des Phidias. Wie populär dieses grosse Werk war, wie sich Nachklänge desselben bis in die untergeordneten Kunstarbeiten verbreiteten, davon haben erst kürzlich wieder die Bleimarken, welche im *Bulletin de corr. hell.* 1883, Taf. II, 38. 48. IV, 111 zusammen-

gestellt sind, und die, welche v. Sallet in der Zeitschrift für Numismatik X (1883) S. 152 mittheilte, einen Beleg geliefert.

Auf dem Ringsteine von Cypern ist die Haltung der ganzen Figur ziemlich so wie sie am Vorbilde war geblieben; die linke Hand ruht auf dem Schilde, und der Speer, obwohl vom Gemmenschneider nur wie hinter dem Schilde hervorkommend angegeben, erinnert genugsam an seine ursprüngliche Lage im linken Arme. Die Schlange ist unter dem Schilde weg zu besserer Sichtbarkeit auf die rechte Seite der Göttin gerückt. Die Hauptveränderung ist mit der rechten Hand vorgenommen, welche, stärker gehoben, statt der Nike ein *ἄφλαστον* hält. Es ist ein der attischen Göttin in gewissen Zeiten wohl anstehendes Attribut, und der Ring kann auch vielleicht noch aus einer Periode stammen, in welcher Athen zur See etwas bedeutete, aber bei dem privaten Charakter solcher Siegelsteine sind der möglichen Beziehungen allzuviele.

Wie viele andere Wiederholungen der Parthenos des Phidias, so hat auch diese kaum einen Werth für die noch kürzlich wieder in dieser Zeitung (XLI, 1883, S. 277 ff. Schreiber) erörterte Reconstruction des Originals. Sie bringt nur einen neuen Beleg für die Celebrität des Tempelbildes und für die Freiheit, mit welcher man bei dessen Benutzung im Kunsthandwerk verfuhr.

Finden wir eine Variation der Erfindung des Phidias im Privatbesitze nach Cypern getragen, so erinnern wir uns des Nachweises von v. Sallet und Imhoof-Blumer (Z. f. Numism. X, 1883, S. 152 ff. *Monnaies grecques* S. 372 ff. Taf. G, 15. Archäol. Ztg. XLII, 1884, S. 61 f.), dass eine kilikische Stadt eine solche Variation als Münztypus benutzte. Oertlich noch näher liegt es aber, an das Bild der Athena des Phidias, und zwar wahrscheinlich ein Nachbild der Parthenos, zu erinnern, welche nach dem Zeugnisse einer Inschrift ein Athener auf Cypern selbst weihte.

Die Inschrift (Kaibel 794) ist lückenhaft erhalten, und es ist auch dem letzten Bearbeiter (Studniczka, Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte S. 6 ff.) nicht gelungen, eine durchaus sichere Ergänzung zu finden. Herr Ohnefalsch-Richter hat auf meine Bitte den Stein wieder aufgesucht; er hat ihn auch der Angabe von Ross entsprechend in Neupaphos noch vorgefunden und Abschrift und Abklatsch genommen; es hat sich aber aufs Neue gezeigt, dass einer Copie von Ross, die nach dessen ausdrücklicher Versicherung mit möglichster Genauigkeit gemacht war, durch Nachvergleichung Etwas hinzuzufügen schwer ist. Herr Richter hat sogar in Folge inzwischen vorgekommener Beschädigung einige Buchstaben weniger als Ross gefunden. Nur das Eine ergiebt sein Abklatsch, dass am Schlusse der Zeile 1 zwischen dem Θ (von dem freilich der Abklatsch nur O erkennen lässt) und dem deutlichen Λ kaum für mehr als zwei Buchstaben, danach also unter den vorgeschlagenen Ergänzungen höchstens für *ϑ[εῖσ]α* Platz ist. Jedoch sprechen die vorhandenen schwachen Spuren bestimmt gegen ein E an erster Stelle in der Lücke. In einer Hinsicht nehmen wir es heute freilich als mit etwas für das lebendige Verständniss der epigraphischen Denkmäler Wesentlichem genauer als zu Ross' Zeiten, nämlich mit der Beachtung der tektonischen Form der Inschriftsteine. Unsere Inschrift, welche den Buchstabenformen nach, unter denen das geschwänzte P vorkommt, um den Anfang unserer Zeitrechnung zu datiren ist, steht auf dem Abacus eines profilirten, 0,3810 tiefen, 0,635 breiten, 0,3429 hohen Blockes, der das Kapitell einer Basis, auf welcher das Bildwerk gestanden haben wird, gewesen zu sein scheint. Ob auf der Oberfläche des Steins noch Einsatzspuren erhalten sind, habe ich nicht in Erfahrung gebracht.

A. C.

ZU DEN WEBSTÜHLEN DER ALTEN[1]).

Die Weberei der Alten ist schon früh behandelt worden. Salmasius[2]) machte den Anfang. Schneider Saxo[3]) folgte mit einer sehr gründlichen, für lange Zeit abschliessenden Untersuchung. Ein Ereigniss war 1872 A. Conze's[4]) Veröffentlichung der chiusinischen Vase mit dem Webstuhl der Penelope. Endlich sind Marquardt[5]), Blümner[6]) und Ahrens[7]) zu nennen, jene mit den betreffenden Abschnitten ihrer Handbücher, dieser mit einem eigenen Aufsatz „über die Webstühle der Alten". Ahrens arbeitete, auffallend genug, ohne Kunde von seinen beiden letzten Vorgängern zu haben. Seine Ergebnisse wichen denn auch von Marquardt und Blümner in wesentlichen Punkten ab, und es lässt sich bis heute nicht behaupten, dass der rechte Ausgleich zwischen ihnen gefunden sei, obgleich danach wenigstens Blümner[8]) und Marquardt[9]) noch einmal das Wort genommen haben.

Leicht einigt man sich über einige Vorbegriffe. Das Weben ist ein Flechten[10]). In den Aufzug (oder die Kette) parallel ausgespannter Fäden wird der Einschlag seitwärts eingeflochten, d. h. abwechselnd von rechts und von links so eingeführt, dass er das eine Mal vor den geradzahligen und hinter den ungeradzahligen Aufzugsfäden hinläuft, das andre Mal umgekehrt. Auf diese Weise entsteht ein glattes, ungemustertes Gewebe („Leinwandbindung"). Ueberspringt der Einschlag regel- oder planmässig mehrere nebeneinander liegende Kettenfäden, so kommen Muster oder Figuren zu Stande.

[1]) Ich bekenne mit Freuden, dass, so wie ich die Anregung zu dieser kleinen Untersuchung meinem Freunde Hugo Magnus verdanke, der sich bei seinen Ovidstudien vor die alte Sphinx, die Schilderung des Webens im 6. Buche der Metamorphosen gestellt sah, ich auch unter fortwährendem Meinungsaustausch mit ihm zu meinen Resultaten gelangt bin.

[2]) *Ad script. hist. Aug.* p. 177 ff.

[3]) Im *Index script. r. r.* s. v. *tela*.

[4]) *Ann. d. Inst.* 1872 p. 187. *Mon.* IX *tav.* XLII.

[5]) Röm. Privatalt. II S. 85 ff. Vgl. unten Anm. 9.

[6]) Technologie I S. 120 ff.

[7]) Philologus XXXV S. 385 ff.

[8]) Bursians Jahresbericht 1877 Abth. III S. 237.

[9]) Privatleben der Römer S 500 ff.

[10]) Daher im ältesten Sprachgebrauch schwer zu unterscheiden (s. Victor Hehn, Kulturpfl. u. Hausth.[4] S. 460, O. Schrader, Sprachvergleichung und Urgeschichte S. 400).

Auch über die älteste Form des antiken Webstuhls ist kein Zweifel. Bei dem homerischen ebenso wie bei dem altnordischen hing der Aufzug an einem auf zwei Pfosten ruhenden Querbaum; straff gezogen wurde er durch kleine Gewichtsteine. Als Weberschiffchen diente eine lange Nadel aus Holz oder Knochen oder Metall, auf die der Einschlagfaden entweder wie auf eine Spindel oder wie auf eine moderne Filetnadel aufgewickelt war. Das Herandrücken des Durchschusses, das dem Gewebe Festigkeit giebt, geschah in ältester Zeit mit einem Scheit (σπάϑη) aus Holz.

Aber wie geschah die Sonderung der Kettenfäden? Musste der Webende sie jedesmal abzählen? Oder gab es schon im Alterthum etwas unseren „Schäften" und unserem „Geschirr" Vergleichbares, „wo ein Tritt tausend Fäden regt, — ein Schlag tausend Verbindungen schlägt"?

Marquardt hat es aus dem homerischen Gleichniss Ψ 760 wahrscheinlich gemacht, dass bereits den homerischen Griechen eine mechanische Vorrichtung zur Heraushebung abwechselnd der geraden und der ungeraden Kettenfäden bekannt war. Sie bestand darin, dass zwei Schäfte durch Schleifen mit je einer Hälfte der Kette verbunden waren. Bei dem ägyptischen aufrechten Rahmenwebstuhl, wir kennen ihn leider nur aus einer Wilkinson'schen Veröffentlichung (*manners and customs of the ancient Egypt.* (1878) II 171 nr. 387; danach bei Blümner I 139), scheinen solche Schäfte am oberen Querbaum aufgehängt gewesen zu sein. Wichtiger ist, dass auch der isländische Webstuhl, der eine *tela pendula* ist (die Kette durch Gewichtsteine gespannt), mit zwei Schäften versehen ist.

Was Marquardt weiter aus der Iliasstelle beweisen will und auf Plin. n. h. VIII 196 anwendet, dass *μίτος* das „Geschirr" heisse, *polymita* also auf eine grosse Zahl von Schäften schliessen lasse, scheint mir unhaltbar. Wenn *μίτος* „bei späteren Schriftstellern" (Blümner, Technol. I, 131) der Faden heisst, so ist diese Bedeutung doch zweifellos nicht aus der Bedeutung „Schlinge", „Geschirr" entstanden, sondern sie ist die ursprüngliche. Und was bedeutet es denn bei Homer? Die Weberin zieht den Einschlag heraus *παρὲκ μίτον* = an der „Schleife", an dem „Geschirr" vorbei? Warum und wozu das? „Seitwärts heraus aus dem Faden"

heisst hier natürlich „aus den Kettenfäden, aus der Kette". Und bei Plinius werden die alexandrinischen *polymita, plurimis liciis texta,* bunt gemusterte Gewebe, bei denen eine grosse Auswahl von Fäden, Einschlags- wie Aufzugsfäden, erforderlich war, den gemäldeartigen babylonischen Buntstickereien entgegengesetzt (*Babylonos picta superbae Texta Semiramia quae variantur acu* sagt Martial).

Die Annahme complicirter Geschirre verbietet sich aber schon aus rein praktischen Gründen. Wenn Helena Schlachtenbilder, Minerva und Arachne Landschaften und Göttergestalten mit täuschender Farbenwirkung weben, so ist eine Herstellung solcher Gewebe durch eine noch so grosse Zahl von Schäften, wie mir von sachkundiger Seite[11]) versichert wird, schlechthin unmöglich. Schon um das einfachste Wellenlinienmuster auf mechanischem Wege herzustellen, ist eine grosse Zahl von Schäften nöthig. Und es liegt auf der Hand, dass zumal am senkrechten Webstuhl die Zahl der Schäfte, von denen jeder einzeln musste angezogen werden können, ohne einen der anderen mitzureissen, eine sehr beschränkte war.

Und wie verhalten sich die weiteren Denkmäler und Schriftstellerzeugnisse zu dieser Frage? Der chiusinische Webstuhl (aufrechte Kette, durch Gewichtsteine gespannt; bei Blümner I S. 357) zeigt ein fertiges Stück Gewebe, mit Randornamenten versehen und mit einem Streifen abenteuerlicher Thier- und Menschengestalten abschliessend. Dabei entbehrt der Webstuhl jeglichen Geschirres. Von dem Querstrich, der durch einen Theil der Kette geht, muss ganz abgesehen werden. Er könnte nur einen Fadenrest oder eine Nadel bedeuten. Die beiden untersten Querhölzer aber, die noch von Marquardt 1879 als Schäfte gedeutet worden sind, würden eben nur genügen zur Herstellung eines völlig ungemusterten Gewebes, wenn man auch davon absähe, dass in der Zeichnung von den unentbehrlichen Schleifen nichts wahrzunehmen ist, dass vielmehr alle Aufzugsfäden vor den Querhölzern heruntergehen. Uebrigens sind es ihrer drei; das dritte Querholz ist durch das Gewebe theilweise verdeckt. Wir haben in den drei Querhölzern also wohl nichts andres zu sehen, als eine Art Lehnen für die hängende Kette (Conze) oder als einfache Querleisten zur Befestigung des Gerüstes (Ahrens[12]).

Auch in der ausführlichen Schilderung des Webens bei Ovid (Met. VI 53 ff.) handelt es sich um ein kunstvolles, farben- und figurenreiches Gewebe. Der Webstuhl entspricht, wie sich weiter unten zeigen wird, im wesentlichen dem chiusinischen. Von der Sonderung der Kettenfäden aber heisst es *stamen secernit harundo.* Was bedeutet das? Die Zusammenstellung mit dem *κανών* des homerischen Gleichnisses Ψ 760, wo in der Erklärung des Scholiasten wenigstens das Wort *κάλαμος* richtig sein wird, liegt nahe. Allein es besteht ein wesentlicher Unterschied. Der *κανών* wird angezogen (*ὅν τ' εὖ μάλα χερσὶ τανύσσῃ*), was bei Ovid nicht bezeugt wird. Das homerische Gleichniss, dem Alltagsleben entnommen, gestattet an ein einfaches, glattes Gewebe zu denken. Hier mögen also in der That zwei Schäfte abwechselnd angezogen worden sein. Bei Ovid aber würde die Weberin ebenso, wie auf der chiusinischen Vase, mit einer Zweizahl von Schäften, überhaupt mit „Schäften" in unserem Sinne nicht weit gekommen sein. Was ist denn aber *harundo?*

Ein einzelner, unbeweglicher Stab zur Spaltung der Kette ist bei dem wagerechten Webstuhl der Beduinen in Gebrauch (s. Burckhardt bei Ahrens p. 386); das Gleiche ist bei dem senkrechten Rahmenwebstuhl der orientalischen Teppichweber der Fall (s. Max Weigert in dem oben (Anm. 11) erwähnten

[11]) Herr Dr. Max Weigert, Fabrikbesitzer hierselbst, 1873 amtlicher Berichterstatter über Textil- und Bekleidungsindustrie auf der Wiener Weltausstellung, auch Verfasser eines Aufsatzes „über die Weberei der Alten" (Verhandlungen der polytechnischen Gesellschaft zu Berlin 1865/66 p. 84—103) hat mich in dankenswerthester Weise vielfach mit seinem Rathe unterstützt.

[12]) Es reizt mich, noch einen Augenblick bei der chiusinischen Vase zu verweilen, um zur Deutung der neun Pflöcke auf dem obersten Querholz des Webstuhls einen Vorschlag zu machen. Ich halte sie nicht mit Conze und Blümner für Griffe oder Schrauben zur Festhaltung des fertigen Gewebes, denn drei von ihnen (Nr. 3. 6. 8 von links) enthalten nichts, was einem Griffe oder dergl. ähnlich sieht; auch nicht mit Ahrens für eine Vorrichtung zur Verlängerung der Kette, erstens weil ich wiederum dann mit Nr. 3, 6 und 8 nichts anzufangen weiss, zweitens aber weil mir die ganze Annahme einer derartigen Anstückung der Kette (zumal einer so fadenreichen Kette durch 6 bis 9 Knäuel) unglaublich scheint. Ich acceptire aber aus dieser zweiten Erklärung die Deutung der sechs runden Gegenstände als Knäuel und vermuthe hier eine Art Reservefonds von Einschlagfäden, deren Verbrauch ja überhaupt, sowohl was das Volumen als was die Länge betrifft, stärker sein musste als der von Aufzugsfäden. (Jene hatten des Gewebes Fleisch und Epidermis zu bilden und wurden daher locker und weich gewählt; diese das Gerippe, ihre Feinheit wird gern hervorgehoben: *tenuis telas* Verg. Aen. VII 14, *gracili stamine* Ov. Met. VI 54. Was sich der Centonarius, dem wir die Ciris verdanken, v. 179 bei *molles telas* gedacht hat, mag er selber wissen.) Jetzt erklären sich die drei nicht umwickelten Pflöcke 3. 6. 8 auf das leichteste. Hier ist eben der Vorrath bereits verbraucht.

Wiener Ausstellungsbericht, Braunschweig 1874 p. 50). Herr Dr. Max Weigert erklärte mir die Bedeutung dieses Stabes bei geflochtenen Teppichen, d. h. solchen, bei denen Einschlag und Kette das Muster hervorrufen, auf meine Anfrage so, dass durch den Stab die Kette in zwei gleiche Theile (d. i. in die geraden und die ungeraden Kettenfäden) getheilt werde, um das Abzählen der Fäden, über oder unter welche der Schuss eingetragen werden soll, ferner das Anknüpfen zerrissener Fäden zu erleichtern.

Solch ein Regulator der Kettenfäden mag auch der Stab sein, der in dem Rahmenwebstuhl der Circe (Abbildung des vaticanischen Vergilcodex) quer durch die Kette gesteckt ist. Und dieses scheint denn auch der Sinn der ovidischen *harundo* zu sein.

Gerade bei kunstreich gemusterten und figurengeschmückten Geweben muss also von einer complicirteren Geschirrvorrichtung abgesehen werden. Jedem Durchzug der Webernadel musste ein mühsames Fädenabzählen vorangehen, nicht viel anders als bei unserm Sticken.

Man könnte sich hierdurch versucht fühlen das *acu pingere,* namentlich Ov. Met. VI 23, wo „das Weben nicht unerwähnt bleiben konnte", als synonym mit *radio caelare* (bei Silius Italicus Pun. XIV 658) zu erklären. Allein *acus* scheint nie die Webernadel zu bedeuten, vielmehr als specifisches Stickwerkzeug dem Webstuhl gegenübergestellt zu werden. So bei Silius a. a. O. 660.

Uns Modernen, nur an wagerechte Webstühle (d. h. mit wagerechtem Aufzug) Gewöhnten, drängt sich noch die Frage auf: „Kannte das klassische Alterthum nicht auch schon wagerechte Webstühle?" Und hiermit kommen wir zu dem Hauptdifferenzpunkt zwischen Ahrens und seinen Vorgängern. Ahrens verneint die Frage durchaus. Marquardt und Blümner bejahen sie und glauben von Einrichtung und Bezeichnung des wagerechten Webstuhls der Alten mehr oder weniger sichere Kunde zu haben.

In Ermangelung ausdrücklicher Zeugnisse sind wir auf Vermuthungen angewiesen. Indess, wenn Artemidor. Oneir. III 36 von einem *ἱστὸς ὄρθιος* spricht, der *κίνησιν καὶ ἀποδημίαν σημαίνει* (man vergleiche das homerische *ἱστὸν ἐποίχεσθαι* und Pindars *ἱστῶν παλιμβάμους ὁδούς* Pyth. IX 18) und von einem *ἕτερος ἱστὸς κατοχῆς σημαντικός, ἐπειδὴ καθεζόμεναι ὑφαίνουσιν,* wenn man dazu nimmt die Nachricht bei Festus p. 277, dass die *tunicae rectae* der Bräute und *tirones* in Rom *a stantibus et in altitudinem* (d. h. vertikal) gewebt wurden, so wird man in Ovids *stantes telae* (Fast. III 819 und Met. IV 275) kaum ein blosses Epitheton ornans sehen dürfen. Ueberall schimmert als Gegensatz zu dem aufrechten Webstuhl die Vorstellung des wagerechten hindurch. Ja, bei Festus erscheint der horizontale als der gewöhnliche, moderne, gegenüber dem nur noch vereinzelt in Anwendung kommenden System des vertikalen Webstuhls.

Der Ausdruck *in altitudinem* und unsere Uebersetzung „vertikal" bedarf noch einer besonderen Beleuchtung. Denn wie ist es zu verstehen, wenn derselbe Festus p. 286—289 meldet, die *tunicae regillae* würden *susum versum a stantibus* gewebt? Ich denke, wenn oben nicht *in altitudinem* ein durchaus fehlerhafter Ausdruck war, dann darf es auf die Frage, ob von oben nach unten, oder von unten nach oben gar nicht ankommen. Denn *in altitudinem* heisst ja beides. „Vertikal und von Stehenden gewebt", das allein gehört also nach Festus[13]) zum Wesen der *tunica recta* oder *regilla;* das *susum versum* hat nur den Werth einer Nebenbemerkung: „(und so natürlich) von unten nach oben", und kann in keiner Weise zur Deutung des Ausdrucks *rectus, ὄρθιος* benutzt werden. Aber was bedeutet denn „aufwärts weben"? Es soll hier doch wohl (bei dem Feierkleid der Bräute und Jünglinge) eine ältere Art des Webens bezeichnet werden. Lässt es sich nun irgendwie wahrscheinlich machen, was Blümner (I 138) annimmt, dass „die ältesten Römer" an einem Rahmenwebstuhl gewebt, wie die Aegypter? Und nun gar aufrechtstehend, während die Aegypter bekanntlich sassen? Ich glaube nicht. Die Römer webten, ehe sie den wagerechten Webstuhl einführten, ohne Zweifel gerade so wie die Griechen und wie die germanischen Vettern im Norden, an der alten *tela pendula* (vgl. auch Blümner I S. 122). Bei diesem Webstuhl kann aber die Bezeichnung „aufwärts weben" nur nach der Richtung gewählt sein, in welcher das Scheit (*σπάθη*) gegen den Einschlag geschwungen wurde. Dazu stimmt im Inhalt und

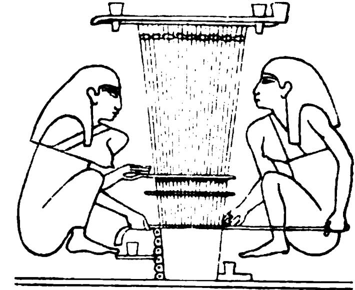
[13]) Ob die von Festus überlieferte Erklärung sachlich das Richtige trifft, ist eine andere Frage. W. Helbig, das homerische Epos aus den Denkmälern erklärt S. 134, vergleicht das homerische *τανύπεπλος* und den *ὀρθοστάδιος χιτών* der Kitharöden, „denn offenbar war jene Tunica, wie dieser Chiton ein nach archaischer Weise straff herabfallendes Gewand, an welchem Griechen und Römer, wo religiöse Rücksichten in Betracht kamen, vielfach auch noch während der späteren Zeit festhielten."

Ausdruck die Notiz Herodots (II 35): ὑφαίνουσι δὲ οἱ μὲν ἄλλοι ἄνω τὴν κρόκην ὠθέοντες, Αἰγύπτιοι δὲ κάτω. Wenn also Ahrens ein oben begonnenes Gewebe „aufwärts gewebt“ nennt, so bewegt er sich damit nur in der antiken Terminologie und verdient Beifall, nicht aber die Belehrung, die ihm Blümner (in Bursians Jahresber. 1877 Abth. III S. 238) zu Theil werden lässt ohne die Sache zu fördern. Ein Versehen ist es allerdings, wenn Ahrens sagt, das (nach antiker Auffassung) „aufwärts“ ausgeführte Gewebe mehre sich immer mehr nach oben zu. Ein ähnliches Versehen findet sich S. 397 seiner Abhandlung. Daselbst ist Z. 7 der „ägyptische“ statt „abendländische“ (Webstuhl) zu lesen.

Dass also die Alten den wagerechten Webstuhl gekannt haben, ist mindestens wahrscheinlich. Auf sehr unsicheren Füssen aber steht die am zuversichtlichsten von Marquardt (Privatleben d. Röm. S. 509f.) ausgesprochene Vermuthung, in der *tela iugalis* des Cato (r. r. 10, 5 und 14, 2) hätten wir die Bezeichnung für den wagerechten Webstuhl. Wo ist der Beweis dafür, dass der wagerechte Webstuhl der Alten oder auch nur der Aegypter zur Aufhängung der Schäfte gerade wie bei uns ein besonderes senkrecht auf dem Rahmen stehendes Gerüst gehabt, und dass dies κατ' ἐξοχὴν *iugum* geheissen? Marquardt ist in der Uebertragung heutiger Einrichtungen auf die antiken so weit gegangen, zu dem „Geschirr“, das an dem hypothetischen *iugum* freischwebend angebracht wäre, auch noch den „Kamm“ zu fügen, der eine Vervollkommnung des Holzscheites zum Festschlagen des Durchschusses darstellt. Den Weberkamm kennt das Alterthum (Ovid Met. VI 58 und Fast. III 819f.) Aber wie sah er aus?

Das ägyptische Museum zu Berlin besitzt mehrere Kämme aus Holz, etwa eine Spanne breit, mit einem kurzen Stiel. Die Einschnitte gehen in der Weise schräg durch das etwa 1 bis 1,5 Cm. dicke Holz, dass die Zähne auf der einen Flachseite der Kämme länger erscheinen als auf der anderen, ohne jedoch irgendwo die Länge von 1 Cm. zu übersteigen. Der Handgriff, die schräg durchgehenden Einschnitte, die Kürze der Zähne beweisen, dass diese Kämme, wenn es Weberkämme sind[14]), nicht dauernd in den Kettenfäden hingen, sondern lediglich mit der Hand regiert wurden. Abgeschrägt war der Boden der Zahnlücken vielleicht, um die Kette beim Heranschieben des Durchschusses nicht zu sehr anzugreifen.

Anders sieht der Kamm aus auf dem Bilde des altägyptischen Webstuhls, das sich in einem Grabe zu Benihassan gefunden hat:



Ich gebe das Bild nach Lepsius, Denkm. Abth. II Bl. 126, bemerke jedoch, dass die Originalzeichnung, in die mir ein Einblick gütigst gestattet wurde, insofern nicht damit übereinstimmt, als dort die Kettenfäden nicht, wie hier und in den „Denkmälern“ an einer dem Querholz parallel laufenden Leine, sondern an dem Querholz selbst befestigt sind, und die Leine nicht geradlinig, sondern in mehreren Schlingen verlaufend die Bestimmung zu haben scheint, das Querholz sammt der Kette an die beiden Pflöcke heranzuholen. In diesem Punkte stimmt die Abbildung bei Rosellini (*monum. dell' Egitto e d. Nubia* II *tav.* XLI 6 [*tom.* II 25]) mit Lepsius' Originalzeichnung. Die beiden kurzen Pflöcke, durch Schlingen mit dem Garnbaum verbunden, sind dem wagerechten Webstuhl eigenthümlich, wie die weiteren Abbildungen bei Rosellini a. a. O. (vgl. bei Wilkinson II 170 nr. 386) deutlich erkennen lassen.

Wie verhält es sich nun bei diesem wagerechten Webstuhl mit dem Kamme? Von den beiden gleich langen durch die Kette gehenden Querhölzern ist bei Lepsius das eine, dem Garnbaum zunächst liegende als Kamm gezeichnet. Sehr auffallend! Erstens da nicht dieses, sondern nur das andere, dem Gewebe näher liegende Holz als Kamm (soweit er zum Festschlagen des Durchschussfadens dient) funktioniren kann, und zweitens, da ein wei-

[14]) Auf das Stück Flachs (*a piece of taw* Wilkinson), das sich in den Zähnen eines dieser Kämme gefunden haben soll, ist kein Gewicht zu legen. Gebrauchsgegenstände sind diese Gräberfunde wohl kaum gewesen, sondern nur deren (vielleicht verkleinerte) Nachbildungen. Eines aber beweisen diese, wie zahlreiche andere Holzkämme des ägyptischen Museums jedenfalls: Ovids *insecti* (*pectine*) *dentes* (Met. VI 58) sind durch Einschneiden hervorgebrachte Holzzähne, nicht in das Holz eingesetzte Rohrstäbchen wie M. Haupt wollte, indem er *harundo* und *pecten* identificirte, und wie auch Blümner anzunehmen scheint, wenn er *inserti* zu schreiben vorschlägt (I 147).

teres, doppelt so langes Querholz, nach der Handhaltung besonders der rechts hockenden Weberin zu urtheilen, als *σπάϑη* diese Funktion des Festschlagens zu haben scheint. Unser Zweifel mehrt sich, wenn wir Rosellini vergleichen, der an Stelle des Kammes einen mit Faden umwickelten Stab darbietet. Und in der That: die Haltung der linken Hand bei der links hockenden Weberin scheint die Auffassung dieses Querholzes als Webernadel zu bestätigen. Dagegen spricht aber wiederum das zweite zwischen Durchschuss und Gewebe nur störende Querholz, — wenn dieses nicht etwa eine Andeutung der Schäfte sein soll.

Denn zwei Schäfte hat dieser Webstuhl zweifellos. Wie man sieht, werden sie durch Tritte abwechselnd nach unten gezogen, so dass also in Wahrheit „ein Tritt tausend Fäden regt". Um sie jedesmal wieder nach oben zu ziehen, muss die Spannung der Kette selbst ausgereicht haben. Denn sie scheinen einfach unterhalb der Kette an den Schleifen zu hängen. Doch welches immer die Bedeutung jener Querhölzer sei: von einem besonderen oberhalb der Kette angebrachten Stuhlgestell zur Aufhängung des Geschirrs zeigt selbst dieser mit Tritten versehene Webstuhl keine Spur.

Eine gewisse Stütze schien die besprochene Vorstellung von der *tela iogalis,* als eines wagerechten Webstuhls mit senkrechtem Geschirrstuhl (= *iugum*) in Ovids *tela iugo vincta est* zu haben, und besonders in der Art, wie diese Stelle von Seneca citirt wird.

Seneca (ep. 90, 20) stellt dem alten Webstuhl mit senkrechter Kette (*rectum stamen*), mit Gewichtsteinen (*suspensis ponderibus*), mit dem einfachen Scheit zum Festschlagen (*spatha*) — Schaft und Webernadel nennt er nicht — den Ovidischen (Met. VI 53 ff.) gegenüber und beginnt sein Citat auffallend genug mit den Worten *tela iugo iuncta est* (so statt *vincta est* 55). Allein prüfen wir die Ovidische Schilderung genauer.

Ovid lässt Minerva und Arachne an ihre Webstühle treten: *consistunt* . . . Hier stock' ich schon. Die Lesart *consistunt*[15]) ist gar nicht die überlieferte: *constituunt* ist die Ueberlieferung sämmtlicher Hss.; dazu stimmt des Planudes Uebersetzung *ἱστᾶσιν* und die Variante in den unbekannten codd. Bersmanni *constiterunt,* während *consistunt* sich lediglich in dem interpolirten cod. Amplonianus (als Conjektur?) über *constituunt* übergeschrieben findet. Die Ueberlieferung lautet also, wie denn auch jetzt bei Merkel und Zingerle gelesen wird:

— constituunt diversis partibus ambae
et gracili geminas intendunt stamine telas.
tela iugo vincta est, stamen secernit harundo.

Die Verbindung *telam constituere* könnte die homerische Formel *ἱστὸν στησαμένη* wiedergeben sollen, welche das Zurechtstellen[16]) des Webstuhls bezeichnet, doch so, dass darin das Aufhängen der Kette, wie *β* 94—95 zeigen, mit einbegriffen ist. Dann hiesse *intendunt telas* „sie ziehen straff die Ketten" (sei es durch Gewichtsteine, wie es bei dem chiusinischen Webstuhl der Fall ist, oder durch einen zweiten Querbaum, wie bei den ägyptischen Stühlen). Aber *geminas telas* = „beide Ketten"? und *et gracili geminas intendunt stamine telas* = „und schlanken Aufzugs spannen sie beide Ketten"? *tela* und *stamen* werden auch Met. IV 275 synonym gebraucht. Aber warum ist die adverbiale Bestimmung *gracili stamine* durch die Wortstellung so eng gerade mit *intendunt* verknüpft?

Wer diese Bedenken nicht theilt, der hat es bequemer. Er übersetzt (in vollem Einklang mit der homerischen Formel): „sie richten auf und spannen straff die Ketten", und weiter (55) „die Kette ist an dem Querbaum befestigt".

Wer aber mit mir übersetzt: „Die zwei Frauen stellen auf zu verschiedenen Seiten und bespannen mit schlankem Aufzugsfaden beide Webstühle", der steht V. 55 vor einer neuen Schwierigkeit: *tela iugo vincta est* kann jetzt nur heissen „der Webstuhl ist durch den Querbaum zusammengefügt". (Vielleicht wird mancher Seneca's *iuncta est* vorziehen; entscheiden kann hier nur die genaueste Kenntniss ovidischen Sprachgebrauchs.) Also eine nachträgliche und angesichts des bereits mit dem Aufzug bespannten Webstuhls etwas nachhinkende Hervorhebung des unentbehrlichsten Theiles an der alten *tela pendula*! Aber vielleicht haben diese Worte nur den Zweck, in zierlicher Epanalepse (*stamine telas* = *tela* — *stamen*) die Erwähnung des Rohrstabs einzuleiten, der, wie oben beschrieben, die Kettenfäden in Ordnung hält (*tela iugo vincta est, stamen secernit harundo*). Wie dem auch sei: von einem besonderen Stuhlgestell zur Aufhängung des Geschirrs spricht Ovid in keinem Fall.

[15]) Diese Angaben über die Lesarten beruhen auf Mittheilungen von Hugo Magnus (vergl. oben Anm. 1).

[16]) Der zapfenartige Fuss an dem chiusinischen Webstuhl lässt es glaublich erscheinen, dass die Pfosten des Webstuhls vor jedem Weben erst in den Fussboden gesteckt wurden.

Jetzt beginnt das eigentliche Weben. Der Durchschuss wird eingetragen mit der Nadel (*inseritur medium radiis subtemen acutis*), von der jedesmal eine genügende Menge Garns abgewickelt werden muss (*quod digiti expediunt*). Es folgt das Festschlagen des Durchschusses mit dem Kamm (*atque inter stamina ductum percusso paviunt* [so Seneca wohl richtig für das *feriunt* der Hss.] *insecti pectine dentes*). Und diese Verwendung des Kamms an Stelle der alten *spatha* rechtfertigt, denke ich, Seneca's Ausdruck „*subtilius genus*" in ausreichender Weise. Vielleicht erschien ihm auch die *harundo* als eine Neuerung, und so erklärte es sich denn auch, dass er sein Citat gerade mit Vers 55 beginnt.

Wie der Kamm an dem senkrechten Webstuhl gehandhabt wurde, wissen wir nicht. Dass beides thatsächlich verbunden gewesen, wird man auf Grund der verdächtig genug aussehenden Hesychglosse *σπαθατόν· τὸ ὀρθὸν ὕφος, σπάθῃ κεκρουμένον, οὐ κτενί* noch nicht leugnen dürfen. Für Ovid, der sich Fast. III 819f. ebenfalls ganz unzweideutig ausdrückt, fällt hier Seneca's gewichtiges Zeugniss (*postea inventum*) in die Wagschale. Denn dass Seneca, der doch zweifellos auch wird *constituunt* gelesen und *iugum* richtig verstanden haben, den senkrechten Webstuhl nicht sollte erkannt haben, ist nicht anzunehmen. Man vergleiche übrigens den bereits oben (S. 170) erwähnten Wilkinsonschen Webstuhl. An dem aufrechten Webstuhl befindet sich dort ein, wie es scheint, auf- und abschiebbares Querholz, das recht gut als Kamm gedeutet werden könnte.

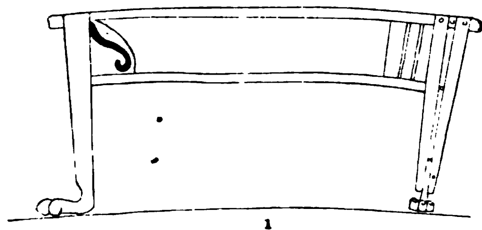
Berlin. Otto Schroeder.

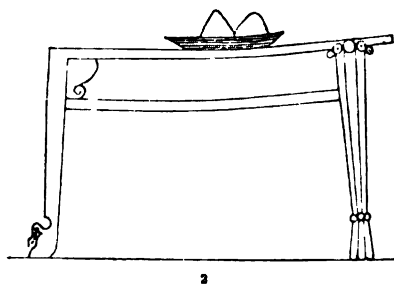
DIE SPEISETISCHE DER GRIECHEN.

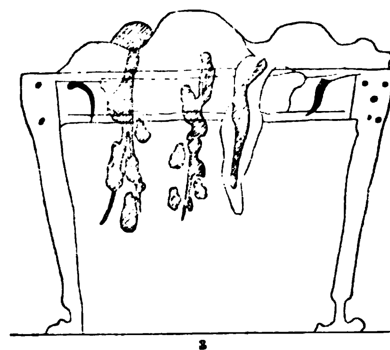
Ueber die Tische, deren sich die Griechen bei ihren Mahlzeiten und Symposien bedienten, finden sich in den Handbüchern nur sehr allgemeine und ungenügende Angaben, meist nichts weiter, als dass dieselben beträchtlich niedriger als die Speisesofas waren, entweder viereckige oder runde Gestalt und einen, drei oder vier Füsse hatten, wobei man sich für letztere Behauptung auf Poll. X, 69: *ἔξεστι δὲ τὴν τράπεζαν, ἐφ' ᾗ τὰ ἐκπώματα κατάκειται, τετράπουν τε τράπεζαν εἰπεῖν καὶ μονόπουν*, und ebenda § 80: *ἡ δὲ ὑποκειμένη τοῖς ὄψοις τράπεζα καὶ τρίπους ἂν καλοῖτο* beruft. Es ist klar, dass Pollux an der ersten Stelle nur die Abaci, die Prunk- oder Credenztische im Sinn hat, die wir auf manchen Denkmälern mit Trinkgefässen, Mischkrügen und dergl. bedeckt dargestellt sehen, an Esstische darf dabei nicht gedacht werden; hingegen handelt es sich dem Anschein nach an der zweiten Stelle allerdings um solche. Becker im Charikles I S. 220 (Goell) führt Athen. II, 49 A an: *τράπεζαι ἐλεφαντόποδες τῶν ἐπιθημάτων ἐκ τῆς καλουμένης σφενδάμνου πεποιημένων· Κρατῖνος* (Frg. 301 Kock)·

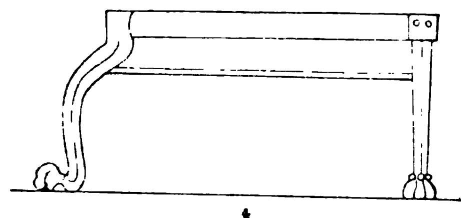
γανριῶσαι δ' ἀναμένουσιν ὧδ' ἐπηγλαϊσμέναι
μείρακες φαιδραὶ τράπεζαι τρισκελεῖς σφενδάμιναι,

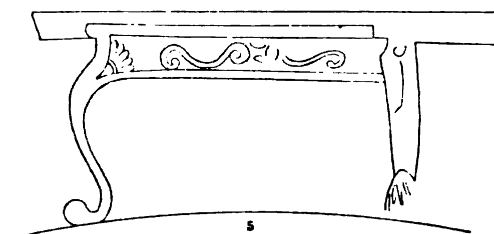
und bemerkt dazu: „die dreifüssigen Tische werden zwar mit ihrem eigentlichen Namen *τρίποδες* genannt, wofür Athenaeos ebenda Beispiele anführt (vgl. Plutarch Kleom. 13. Poll. VI, 83), aber sie heissen nichtsdestoweniger auch *τράπεζαι*". Sieht man sich die Belegstellen des Athenaeos näher an, so ergiebt sich, dass denn doch zwischen dem dreibeinigen Speisetisch und dem *τρίπους* ein Unterschied gewesen sein muss, was auch aus Plutarch Kleom. 13: *ἀπαρθείσης δὲ τῆς τραπέζης εἰσεκομίζετο τρίπους κρατῆρα χαλκοῦν ἔχων οἴνου μεστόν* etc. hervorgeht. Bei Athen. a. a. O. heisst es nämlich zunächst weiter: *εἰπόντος τινὸς κυνικοῦ τρίποδα τὴν τράπεζαν δυσχεραίνει ὁ παρὰ τῷ σοφιστῇ Οὐλπιανὸς καὶ λέγει, τήμερον ἐγὼ πράγματα ἕξω ἐξ ἀπραξίας. πόθεν γὰρ τούτῳ ὁ τρίπους· εἰ μὴ τὴν Διογένους βακτηρίαν σὺν καὶ τὼ πόδε ἀριθμῶν οὗτος τρίποδα προσηγόρευσε, πάντων τραπέζας καλούντων ταύτας τὰς παραθέσεις.* Also ein Kyniker hat die *τράπεζα*, den Speisetisch, *τρίπους* genannt; darüber ereifert sich der eine der Deipnosophisten, der pedantische Ulpianus, genannt *Κειτούκειτος*, und bemerkt, ebenso gut könne jemand den Diogenes mit seinem Stock einen *τρίπους* nennen; diese *παραθέσεις* aber würden von allen

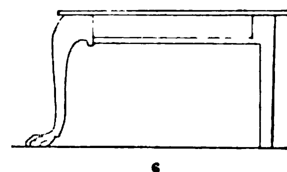

1

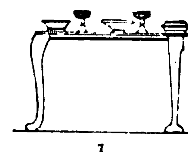

2

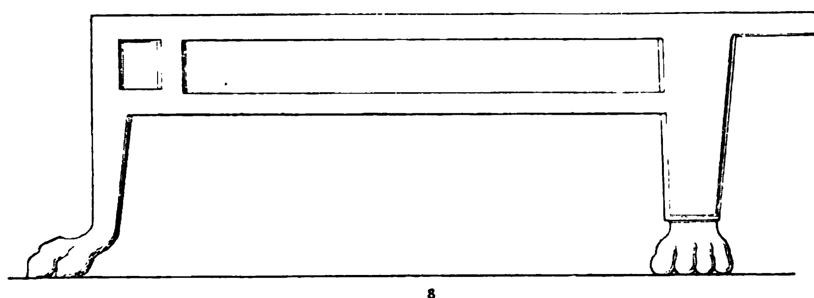

3

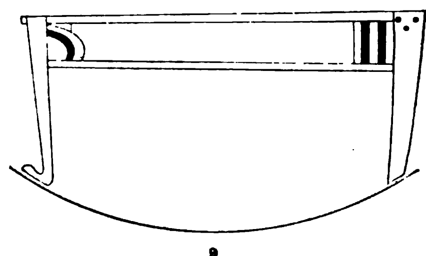

4

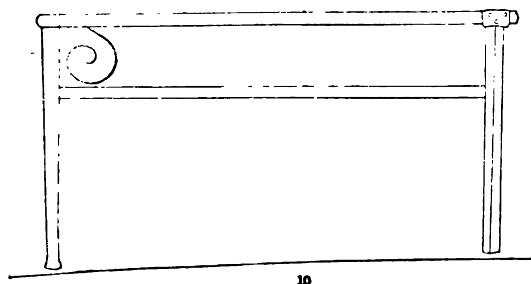

5

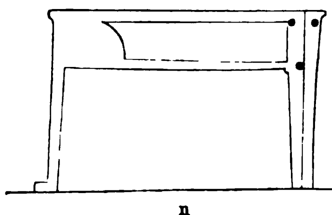

6

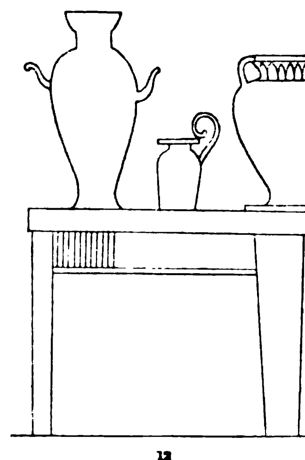

7

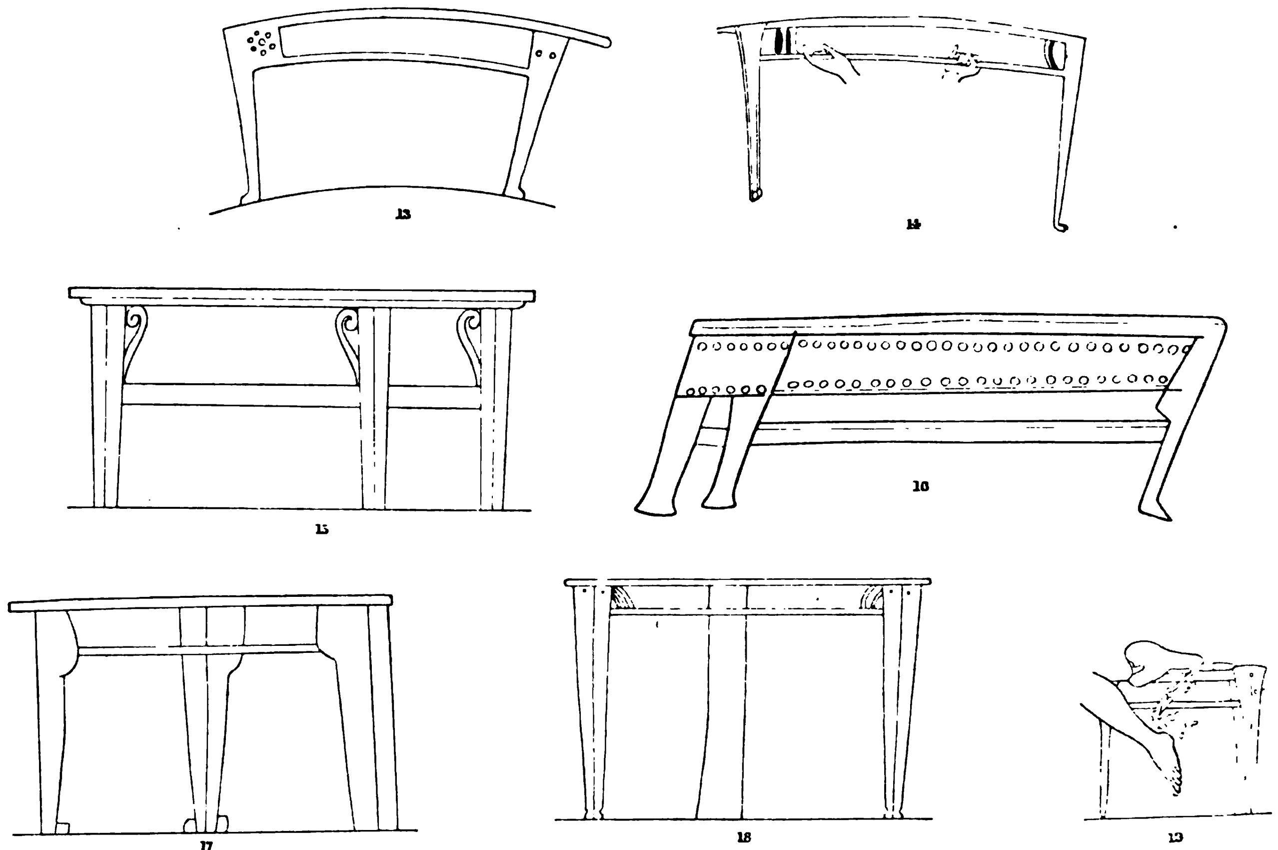

8


9


10


11


12



τράπεζαι genannt. Nun führt allerdings Athenaeos nachher einige Beispiele an, um zu erweisen, dass man dennoch die τράπεζα bisweilen τρίπους genannt habe: Hesiod (Frgm. 165), Xen. Anab. VII, 3, 21, Fragmente aus Antiphanes, Eubulos, Epicharm und Aristophanes. Selbst wenn in allen diesen Beispielen ausdrücklich von Speisetischen die Rede wäre, so würde sich daraus zunächst nur ergeben, dass die Schriftsteller bisweilen in freierem Gebrauch τρίπους für τράπεζα gesetzt haben, während doch immer bestehen bliebe, dass ursprünglich und in strengem Sprachgebrauch ein bestimmter Unterschied war, was der genannte Sophist aus seinen antiquarischen Studien wissen mochte. Allein wir können nicht einmal beurtheilen, ob alle Beispiele des Athenaeos wirklich passend gewählt sind. Das hesiodische Fragment aus Κήυκος γάμος liegt uns nicht vor, wir müssen uns also hier auf die Angabe des Athenaeos verlassen: (Ἡσίοδος) τρίποδας τὰς τραπέζας φησί. Bei Xenoph. a. a. O. werden allerdings dieselben Tische, welche er § 21 τρίποδες nennt, gleich nachher § 22 und 23 τράπεζαι genannt, indessen findet die dort geschilderte Mahlzeit in Thrakien und nach thrakischer Sitte statt, man liegt nicht bei Tafel, wie in Hellas, sondern man sitzt im Kreise beisammen; bestimmte Folgerungen für griechischen Brauch können wir aus dieser Stelle nicht ziehen, denn die Tische, an denen man sitzend speiste, waren doch höchst wahrscheinlich von anderer Beschaffenheit als die, bei denen man gelagert ass. Die Fragmente aus Antiphanes und Eubulos nennen nur τρίποδες, ohne dass man den Nachweis führen könnte, dass auch wirklich Speisetische damit gemeint sind; im Fragment des Epicharm möchte man das sogar bestimmt in Abrede stellen. Die Stelle lautet:

> *A.* τί δὲ τάδ' ἐστί; *B.* δηλαδὴ τρίπους. *A.* τί μάν, ἔχει πόδας
> τέτορας; οὐκ ἔστι τρίπους, ἀλλ' [ἐστὶν] οἶμαι τετράπους.
> *B.* ἔστι δ' ὄνομ' αὐτῷ τρίπους, τέτοράς γε μὰν ἔχει πόδας.
> *A.* Οἰδίπους τοίνυν ποτ' ἦν, αἴνιγμά τοι νοεῖς.

Es wäre gewiss verfehlt, wenn man glauben wollte, dass hier von einem simpeln viereckigen Tisch mit vier Beinen die Rede ist; es ist doch ganz undenkbar, dass man einen solchen jemals einen τρίπους genannt haben sollte. Die Unter-

redung geht vielmehr allem Anschein nach auf einen wirklichen Dreifuss, aber auf einen von jener Form, die wir aus zahlreichen Abbildungen kennen (man vgl. z. B. das eine Relief der Dresdener Basis), bei der abgesehen von den drei am Rande angebrachten leichten Beinen noch in der Mitte ein das Becken unterstützender dickerer Säulenfuss angebracht ist. Einem solchen gegenüber konnte jemand recht gut seine Verwunderung darüber aussprechen, dass ein Geräth, welches offenbar vier Füsse habe, doch Dreifuss genannt werde; und daraus erklärt sich auch die Anspielung auf das Räthsel der Sphinx: wie der Mensch mit seinem Stabe im Alter auf drei Beinen geht, aber doch nur zwei Füsse hat, so ruht jener Dreifuss auf vier Stützen, bleibt aber doch immer ein *τρίπους*.

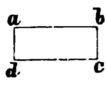
Was endlich die letzte Stelle, Aristoph. Fragm. 530 (Kock) anlangt, so ist auch da nicht schlechtweg von einem *τρίπους* die Rede, sondern der Tisch heisst das eine Mal *τράπεζα τρεῖς πόδας ἔχουσα*, das andere Mal *τρίπους τράπεζα*. Ich glaube, dass hier das punctum saliens der ganzen Frage zu suchen ist: man muss unterscheiden zwischen der *τράπεζα τρίπους* oder *τρισκελής*, also dem eigentlichen Speisetisch, und dem anderen Zwecken gewidmeten, schlechthin *τρίπους* genannten Tische. Die Aufklärung geben uns die Denkmäler, vor allem die Vasenbilder.

Wenn man die Darstellungen von Mahlzeiten und Symposien, bei denen sehr häufig Tische vor den Ruhelagern mit abgebildet sind, durchmustert, so fällt einem die ganz eigenthümliche Art auf, in der diese Tische meistens dargestellt sind. Bisweilen allerdings sehen wir niedrige, runde Tischchen von geringem Umfange, mit drei als Thierbeine gebildeten Füssen, wie sie uns auch auf römischen Denkmälern begegnen; so z. B. Tischbein II Taf. 52 u. 53. Gerhard, apul. Vasenbilder Taf. 15. Panofka, Bilder antik. Lebens Taf. 12, 3 u. s. w.; vgl. auch das bekannte Relief mit der Einkehr des Dionysos bei Ikarios, ferner *Ant. di Ercol.* I. p. 79 u. a. m. Bei weitem häufiger aber ist eine andere Form, von der ich hier eine Anzahl Beispiele zusammengestellt habe. Ich gebe gleich die Orte an, wo dieselben zu finden sind. 1) Vasenbild, *Monum. d. Inst.* VIII, 27; 2) dgl., ebd. VI, 33 (Welcker, Alte Denkm. V Taf. 15); 3) dgl., Archäol. Ztg. 1880 Taf. 12, 1 (Wiener Vorlegebl. Ser. C, Taf. 8, 1a); 4) dgl., Archäol. Ztg. 1866 Taf. 206, 1 (*Ann. d. Inst.* 1839 *tav. d'agg.* P.); 5) dgl., *Monum. d. Inst.* X, 8; 6) Etrusk. Wandgemälde, *Mus. Gregor.* I, 101; 7) dgl., ebd. *tav.* 102; 8) Etrusk. Sarkophagrelief, *Monum. d. Inst.* VIII, 2; 9) Vasenbild, Archäol. Ztg. 1883 Taf. 4; 10) dgl., Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 41, 2; 11) dgl., *Mus. Gregor.* II, 19, 1a; 12) Etrusk. Wandgem., *Monum. d. Inst.* V, 17, 1; 13) Vasenbild, *Monum. d. Inst.* V, 49; 14) dgl., ebd. X, 53; 15) dgl., Inghirami, *Vasi fitt.* II 133; 16) dgl., Gerhard, apul. Vasenb. Taf. 7; 17) dgl., Tischbein, *Vases Hamilton* II, 55; 18) dgl., Inghirami IV, 317; 19) dgl., Archäol. Ztg., 1880 Taf. 12, 2.

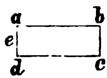
Sehen wir uns den Tisch Nr. 1 an, welcher auf einer Darstellung von Priamos' Besuch bei Achill vor dem gelagerten Achill steht. Hier fällt vor allen Dingen in die Augen, dass dieser Tisch nicht rund sein kann; er muss eine eckige Platte haben. Besonders auffallend aber sind die in Klauen endigenden Füsse; sie zeigen eine Eigenthümlichkeit, welche bei der Mehrzahl aller solcher Speisetische auf den Vasenbildern und ebenso auf etruskischen Denkmälern wiederkehrt: das linke Bein ist im Profil gezeichnet, wie die nach aussen gehende Thierkralle beweist, das rechte aber en face. Ganz unverkennbar ist das gleiche der Fall bei 2, wo diese Darstellung des Tisches sich genau entsprechend noch dreimal wiederholt, bei 3, 4, 5, 6 (ebenfalls noch dreimal wiederholt); bei 7 (noch einmal wiederholt) und 8. Bei 9, dem Innenbild einer Schale, lässt es sich nicht so deutlich erkennen, weil das rechte Bein nicht ganz wiedergegeben ist; aber die grössere Breite des letzteren, die abweichende Art, wie dasselbe oben am Tischblatt befestigt ist, zeigt, dass hier ganz der gleiche Fall vorliegt. Bei anderen Beispielen, wo der Fuss unten nicht geschweift oder als Thierklaue gebildet ist, tritt der Gegensatz nicht so scharf hervor, es lässt sich aber doch in der verschiedenen Breite der beiden Füsse oder indem der linke einfach, der rechte aber als aus zwei Leisten zusammengesetzt erscheint (wie auch bei 1 und 2 deutlich, vielleicht auch bei 4), erkennen, dass auch bei ihnen der linke Fuss von der Seite, der rechte von vorn gesehen wird; so in 10, 11, 12, 19, weniger deutlich in 13 (noch viermal so wiederholt). An allen diesen Darstellungen sehen wir das im Profil stehende Bein auf der linken Seite; in umgekehrter Stellung finden wir es auf der Berliner Vase mit dem Freiermord, N. 14, wo das von der Seite gesehene Bein rechts, das von vorn gesehene links ist: aber dieser Tisch ist nicht in Function, sondern wird von einem Freier als Deckung gegen die Pfeile des Odysseus benutzt. Diese einzige Aus-

nahme in der Darstellung der Füsse bestätigt also die Regel, wie wir andererseits in dem Gegenstand der Handlung selbst den Beweis haben, dass es sich auch hier um einen Speisetisch handelt. — Andere Beispiele, welche hier nicht abgebildet sind, die aber den Gegensatz des linken und rechten Beines ebenfalls mehr oder minder deutlich erkennen lassen, sind noch folgende: auf griechischen Vasen *Monum. d. Inst.* VIII, 51,4; Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 108 (etwas abweichend); ebd. 144 (in dem zum Flicken der Vase benutzten Stück); Millingen, *Vases Coghil pl.* 8; ders., *Anc. uned. monum. pl.* 15; *Mus. Gregor.* II, 65; ebd. 79,1. Von etruskischen Wandgemälden: Conestabile, *Pitture murali* tav. 7. *Monum. d. Inst.* IX, 13,1; ebd. 14,1a. Diese Beispiele liessen sich leicht noch beträchtlich vermehren, mir steht hier nur eine beschränkte Auswahl von Vasenwerken zu Gebote.

Wie sollen wir uns nun die Gestalt dieser Tische denken? — Gewöhnliche vierfüssige Tische mit oblonger Tischplatte können es unmöglich sein; erstens wäre die verschiedene Stellung der Füsse dann ganz unerklärlich, denn wie könnte man annehmen, dass von den vier Beinen eines Tisches

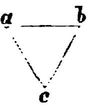


von der Form *abcd* zwei Beine, etwa *a* und *d*, nach der Seite *ad* gerichtet waren, das Bein *b* aber nach *ab* und das Bein *c* nach *cd*? Zweitens aber können die Vasenmaler solche vierfüssige Tische recht gut zeichnen, indem sie dieselben perspektivisch darstellen und sämmtliche vier Füsse angeben, oder, wenn sie auf die Perspektive verzichten, die beiden vorderen Beine allein malen, diese aber einander entsprechend in gleicher Ansicht. Man vgl. z. B. den Tisch auf der Dariusvase; ferner Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 15; ebd. 219; den Arbeitstisch des Schusters, *Monum. d. Inst.* XI, 29,1; oder *Mus. Gregor.* I, 101, wo dreimal der oben unter 6 abgebildete Speisetisch vor den Lagerstätten dargestellt ist, dagegen an einer anderen Stelle, allein stehend, ein regulär vierfüssiger in ganz anderer Art der Darstellung. — Kann man demnach vier Füsse für diese Tische nicht annehmen, so bleiben nur drei möglich; dadurch aber wird von vornherein die quadratische oder rechteckig-oblonge Platte ausgeschlossen. Wollte man

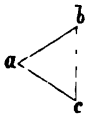


selbst annehmen, der Tisch *abcd* habe bei *a* und *b* keine Füsse gehabt, sondern statt deren auf dieser Seite nur in der Mitte den nach aussen gekehrten Fuss *e*, obgleich sich gar kein plausibler Grund für eine solche Construction denken liesse, so wäre damit noch keineswegs erklärt, warum dieser eine nach aussen gerichtete Fuss immer auf der linken Seite erscheint; denn ein derartig gebauter Tisch konnte doch dem Speisenden auch mit der Kante *cd* zugekehrt werden, und dann wäre der Fuss *e* rechts erschienen. — An runde Tische zu denken verbietet ebenfalls die Art der Darstellung; wie die Vasenmaler runde Tische malen, zeigen die oben angeführten Beispiele der niedrigen dreifüssigen Tischchen. Ebensowenig kann man ovale Tischplatten annehmen.

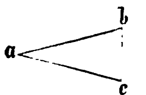
Es bleiben nun noch zwei Möglichkeiten: Dreieck- oder Trapezform. Was die Dreieckform anlangt, so ist da von vornherein die Gestalt des gleichseitigen Dreiecks ausgeschlossen. Ein Tisch von der Form *abc* kann, wenn er als Speisetisch dienen soll, derart gestellt werden, dass die Kante *ab* dem Lager parallel steht; dadurch würde aber die Spitze des Dreiecks *c* mit dem dort befindlichen Fuss gerade in die Mitte zwischen *a* und *b* fallen, und man müsste demnach auf der Zeichnung alle drei Füsse, *a* und *b* in entgegengesetztem Profil, *c* von vorn sehen.

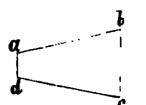


Die Stellung *abc*, wobei *bc* senkrecht zur Kline steht, würde zwar eine Ansicht der Tischbeine ergeben, welche der oben besprochenen Stellung entspräche; aber eine derartige Aufstellung, bei welcher die meiste Fläche des Tisches für die Hand des Gelagerten ganz unerreichbar ist, wäre so unpraktisch wie nur möglich.



Wenn wir nun in Betracht ziehen, dass der Speisende den meisten Platz zum Hinstellen von Schüsseln, Tellern und dgl. an seinem Kopfende braucht, während der Platz zu seinen Füssen in der Regel von ihm nicht benutzt wurde, so begreift man, dass man für Speisetische eine Form ausfindig zu machen bestrebt war, bei welcher der Speisende zu Häupten möglichst viel Raum hatte, während doch andrerseits der Tisch nicht zu viel Platz in Anspruch nehmen und den aufwartenden Sklaven erlauben sollte, frei zwischen den Speisenden zu circuliren und an jeden Gelagerten möglichst nahe heranzutreten. Die Form des Tisches war also entweder die eines gleichschenkligen Dreiecks *abc*, wobei die Grundline *bc* senkrecht zur Lagerstätte zu stehen kam; oder, wie ich noch lieber annehmen möchte, die eines Trapezes *abcd*, (Seite *ab* = *cd*, und *bc* parallel *ad*), weil diese verschiedene Vortheile bot, namentlich den, dass man noch auf die





äusserste linke Seite des Tisches bei *ad* etwas stellen konnte (und wir sehen in der That einige Speisetische auch auf dieser Seite mit Gefässen besetzt), und weiterhin auch den, dass die Tischplatte *ab* dem Speisenden näher blieb, nicht so schnell sich von ihm entfernte, wie bei der Form *abc*. Mag man nun Dreieck- oder Trapezform annehmen, auf jeden Fall sind zwei Füsse bei *b* und *c*, und zwar der Fuss *b* nach der Seite *ab*, der Fuss *c* nach der Seite *cd* (beim Dreieck *ac*) gekehrt; hingegen hat die Schmalseite *ad* (resp. die Dreieckspitze *a*) nur einen Fuss, welcher seine Vorderseite entsprechend nach aussen zu kehrte. Diese Construction bot zunächst den Vortheil, dass der Speisende zu seinen Häupten reichlich Platz für Gefässe hatte; unten aber konnten die Diener von der Seite *dc* sowohl, wie von der Seite *ab*, zwischen Lager und Tisch, bis dicht an ihn herantreten.

Dies Ergebniss unserer Betrachtung wird manchem vielleicht sonderbar erscheinen: ein dreifüssiger Tisch in Trapezform als griechisches Möbel! Allein wir können auf einige Denkmäler hinweisen, welche unsere Hypothese sehr wesentlich unterstützen, indem sie die drei Beine dieser Tische zeigen. No. 19 kann dafür allerdings nur theilweise namhaft gemacht werden; immerhin scheint auch hier der Zeichner die Absicht gehabt zu haben, das sonst für gewöhnlich nicht sichtbare Bein bei *b*, welches auf den meisten Darstellungen durch das Bein bei *c* verdeckt wird, dahinter noch hervortreten zu lassen. Dagegen hat der Zeichner von 15 eine etwas freiere perspektivische Zeichnung eines solchen dreifüssigen Tisches versucht, indem er dafür einen andern Augenpunkt wählte, als ihn sonst die Vasenmaler nehmen; bei der Tischplatte dagegen brachte er eine perspektivische Zeichnung nicht fertig. Recht kenntlich tritt auch die Zahl und Stellung der Füsse, aber wiederum nicht die Form der Tischplatte, hervor in 16 (von Gerhard als Fussbank bezeichnet), deren eigenthümliche in schäger Ansicht gemalte Stellung sich daher erklärt, dass die dargestellte Scene der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos ist, wobei der dargestellte Speisetisch auf Lokal und Veranlassung des Kampfes, seine verschobene Stellung auf das Kampfestreiben selbst hindeuten soll. — Zweifelhafter bin ich betreffs 17 und 18; dass dreifüssige Tische gemeint sind, ist zwar auch hier unzweifelhaft, aber das dritte, von hinten gesehene Bein ist so direkt in der Mitte zwischen den beiden andern gemalt, dass, wenn hier nicht eine Entstellung des Originals durch den Zeichner oder ein arges Verzeichnen des Malers selbst vorliegt, wir zum mindesten eine andere Aufstellung der Tische, wenn nicht eine abweichende Gestalt derselben annehmen müssen. Fraglich ist auch, ob vielleicht bei 1 und 9 die Linien, welche neben dem rechten Bein zwischen Platte und unterer Querseite sichtbar werden, eine Andeutung des hinteren Beines sein sollen; allerdings müssten sie bei richtiger Zeichnung unterhalb der Querleiste sich fortsetzen, was beide Male nicht der Fall ist.

Neben der Fülle von Darstellungen, welche für die hier dargelegte Hypothese zum Ausgangspunkt gedient haben, ist die Zahl der Ausnahmen, wo wir andere nicht runde Tische vor den Speisenden stehen sehen, sehr klein. Ich führe folgende an: Inghirami II, 132; hier sind allerdings die beiden vor den Lagern aufgestellten Tische ganz regelmässig mit entsprechenden Füssen gezeichnet. Dasselbe ist der Fall bei Gerhard, Ant. Bildw. 71, wo die Füsse der beiden Tische je nach rechts und links im Profil stehen. Inghirami III, 273 ist ein viereckiger Tisch mit ganz plumpen Füssen perspektivisch mit Ansicht der Platte selbst gezeichnet, mit allerlei Gerichten und Schüsseln darauf, sowie mit zwei Schubkästen: eine ganz singuläre Form, wie sie mir sonst nie vorgekommen ist. Die Abbildung, welche nach einer Zeichnung d'Hancarville's gemacht ist, sieht mir sehr verdächtig aus. Immerhin wären Ausnahmen von der oben als das gewöhnliche bezeichneten Form der Esstische ja sehr wohl möglich.

Noch auf einige weitere Eigenthümlichkeiten der Speisetische können wir aus den alten Darstellungen schliessen. Zunächst sehen wir, dass fast regelmässig die Tische unterhalb der Platte Querleisten haben, die von Bein zu Bein gehen; event. könnte man anstatt dieser Querleisten auch eine zweite Platte, zum Abstellen von Gefässen u. dgl., annehmen. Sicher kann es nur ein Querleisten sein in N. 14, da der Freier sonst nicht mit den Händen das Brett umfassen könnte. Diese Platten oder Leisten sind ferner in der Regel durch Querhölzer, welche häufig Arabeskenform haben, mit der oberen Tischplatte verbunden; die Andeutung dieser Träger, obgleich nicht immer ganz deutlich, fehlt nur selten, ist aber meist nur an der linken Seite sichtbar, weil sie eben dort, in Folge der Profilstellung des linken Fusses, gesehen werden musste, während sie am rechten Bein, wo sie unmittelbar hinter dem Bein zu liegen kam, in der Regel nicht dargestellt ist (vgl. 1. 2. 8. 10. 12. 13). Die Füsse sind häufig

aus zwei Hölzern zusammengesetzt, und die wohl zu gleicher Zeit als Verzierung dienenden Nägel (am häufigsten drei), durch welche sie an die Tischplatte befestigt sind, lassen sich in den meisten Darstellungen erkennen, vgl. 1. 2. 4. 9. 10. 11. 13. 18. 19; an einigen scheint auch der Nagel angedeutet, durch welchen die untere Querleiste mit dem Fusse verbunden ist, vgl. 1. 3. 11. — Eine weitere Besonderheit, die sich aber nur vereinzelt findet, ist die, dass das Tischblatt an der Seite *bc* ein Stück weiter über die Füsse hinausragt, als an der Seite *ad* (resp. *a*): vgl. 2. 5. 6. 8. 13. 14. Es hatte das jedenfalls auch den Zweck, mehr Raum für Teller und Schüsseln zu schaffen, und da die beiden, nicht unterhalb der Tischplatte befestigten, sondern seitwärts an der schmalen Kante angebrachten Füsse *b* und *c* nicht nach der Seite *bc*, sondern nach den Seiten *ab* und *cd* angebracht waren, so war eine Verlängerung des Tischblattes über *bc* hinaus sehr gut möglich.

Kehren wir nun noch einmal zu den Schriftquellen zurück. Ich glaube, dass jener dreieckige oder trapezförmige Tisch mit drei Füssen, den wir uns aus den Denkmälern reconstruiren, der eigentliche Speisetisch der Griechen und Etrusker (die Römer kommen hierbei nicht in Betracht) ist, die eigentliche *τράπεζα*, oder die *τράπεζα τρίπους*, *τρισκελής*. Sie diente beim Speisen, wo man Platz für allerlei Schüsseln und Teller vor sich haben wollte, und mochte wohl manchmal nachträglich auch beim Symposion noch stehen bleiben; wenigstens sind die Darstellungen, auf denen wir sie finden, keineswegs bloss Scenen des Mahles, sondern auch des Symposions. Der eigentliche Tisch für das Symposion aber, auf welchen man die Zukost zum Trinken, die Süssigkeiten und was man sonst zum Wein noch genoss, hinstellte, war jener oben erwähnte kleine, runde, dreifüssige Tisch, der eigentliche *τρίπους*. Hierfür brauchte man nicht viel Platz, und darum liess man, wenn es nach der Mahlzeit an's Trinken ging, die grossen *τράπεζαι* wegräumen und dafür die kleinen *τρίποδες* aufstellen, s. Plutarch a. a. O.

Zum Schluss möchte ich noch die Frage aufwerfen, ob wir in den eigenthümlich geformten Tischen (etwa oblonge Form mit einer abgeschrägten Ecke), mit denen sich auf der Darstellung des Freiermordes am Heroon von Gjölbaschi die Freier vertheidigen (Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterreich VI, Taf. 7 u. 8 oben), etwas ähnliches zu sehen haben. Die lange gerade Seite würde die dem Speisenden zugekehrte, die abgeschrägte die äussere Tischkante bedeuten.

Zürich. H. Blümner.

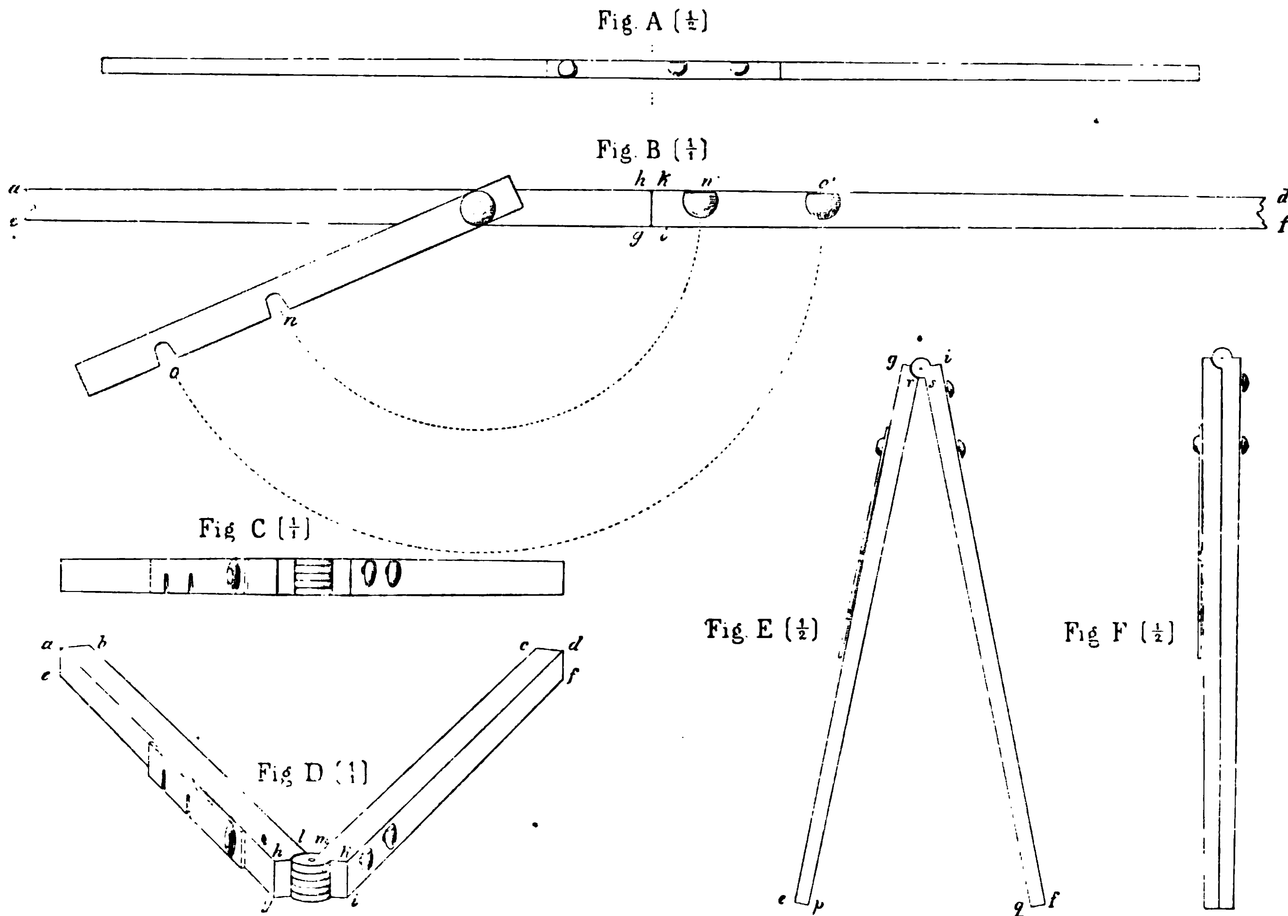
EIN ANTIKER MASSSTAB.

In den Besitz der Königl. Antikensammlung zu Dresden ist zu Anfang d. J. ein antiker Fussmassstab gelangt, welcher einen ziemlich zuverlässigen Werth desjenigen Fusses darstellt, welchen wir den römischen zu nennen pflegen.

Der Massstab ist aus Bronze gefertigt und, wie noch näher geschildert werden wird, zum Zusammenklappen eingerichtet, so dass er, in dieser Lage nur circa 15 Centimeter lang, von seinem Besitzer leicht im Gewande getragen oder etwa nebst anderem Geräth in einem Behälter mitgeführt werden konnte.

Es findet sich auf dem Massstab weder eine Inschrift noch, abgesehen von der Halbirung, irgend eine Spur einer Unterabtheilung des Fussmasses. In der Nähe des Scharniers ist je eine Kante in der Ausdehnung von 26, bez. 17 mm. ein wenig angefeilt. Diese Stellen erscheinen frei von Rost und frisch glänzend; die Feile ist also erst nach Ausgrabung des Monumentes angesetzt worden, jedenfalls um die Art des Metalls besser beurtheilen zu können. Auch drei andere kleine Verletzungen neueren Datums, die jedoch etwa nur die Ausdehnung einer Nadelspitze haben und durchaus nicht tief gehen, sind bemerkbar; im übrigen ist der Massstab so trefflich erhalten, dass er, wenn vom Roste gereinigt, aussehen würde, als sei er eben aus der Hand jenes Besitzers gekommen, der ihn vor zwei Jahrtausenden benutzt hat.

Denn offenbar haben wir es mit einem Massstabe zu thun, der einst in praktischer Anwendung war. Dem entspricht auch die Art der Ausführung.



Sie ist sauber und soweit genau, als der Gebrauch es erforderte, aber weit entfernt von derjenigen Accuratesse, welche ein Normalmass zeigen müsste. Die Kanten an den Enden beider Hälften des Massstabes sind nur soweit scharf und im rechten Winkel zu den Längenkanten gehalten, dass die Nachmessung bis auf den halben Millimeter mit einiger Zuverlässigkeit genommen werden kann. Auch die beiden Kanten, an denen die Hälften des Massstabes, wenn er lang gestreckt ist, oberhalb des Scharniers sich berühren, stehen nicht genau normal zu den die Längenrichtung bezeichnenden oberen Kanten, mit denen sie sich schneiden. Doch schliesst der Massstab an dieser Stelle auch heute noch genau zusammen, ein Beweis, dass der genaue Schluss über dem Scharnier, welcher die Gestrecktheit des ganzen Massstabes bedingt, schon bei der ursprünglichen Anfertigung durch die feine Feile des Monteurs geregelt worden ist.

Ueber den Ort, die Zeit und die sonstigen Umstände der Auffindung liegen nur wenige Notizen vor, welche Herr Luigi Viola in Tarent gegen Ende Februar d. J. niedergeschrieben hat.

Es sind jetzt dreissig Jahre, sagt dieser Bericht, dass in dem Orte Manganecchia bei Tarent mehrere sehr reich ausgestattete Grabmonumente aufgedeckt wurden. In einem derselben befand sich unser Massstab. Zugleich wurden zahlreiche andere Gegenstände aufgefunden und dann von dem Besitzer der Localität Herrn Mannarini bei verschiedenen Gelegenheiten verkauft, so dass sich jetzt über deren Zahl und Beschaffenheit Näheres nicht mehr feststellen lässt; doch versichert man, dass es sehr werthvolle Sachen waren. Nach der Meinung des Herrn Viola reichten sie vielleicht bis in die Blüthezeit *(alla fiorente epoca)* von Tarent zurück. Ob damit die Epoche, während deren Tarent als selbständiges Gemeinwesen blühte, also etwa das fünfte bis dritte Jahrhundert, oder die Blüthezeit unter römischer Herrschaft seit dem J. 123 v. Chr., oder vielleicht auch beide Epochen zusammen gemeint sind, bleibt zunächst ungewiss. Suchen wir aber

die besondere Zeitbestimmung betreffs unseres Massstabes zu finden, so weist wohl die Technik der Ausführung mit grosser Wahrscheinlichkeit darauf hin, dass er der römischen Zeit angehört.

Die Stätte der Ausgrabung liegt ausserhalb der Umfassungsmauern der alten Stadt nach Osten hin, nicht weit von dem Ufer des *Mare piccolo.*

Der Massstab ist, wie schon angedeutet, aus zwei Stäben zusammengesetzt, deren jeder die Länge eines halben Fusses hat (s. die vorstehenden Abbildungen). Der Querdurchschnitt der Stäbe sollte nach der Absicht des Verfertigers ein Quadrat bilden; doch nähert er sich an den beiden äusseren Enden mehr einem Rectangel. Legt man den Massstab so hin, dass die Axe des Scharniers vertikal steht, so liegen die kürzeren Seiten des Rectangel, welche die Endabschnitte bilden (Fig. D, *ab, cd,* Fig. E, *ep, qf*), horizontal, und die längeren Seiten desselben Rectangel (Fig. D, *ae, df*), stehen vertical. Erstere sind nahezu 3,5, letztere 4mm. lang. Nach der Mitte hin bis zu der Stelle, wo die beiden Hälften durch das Scharnier verbunden sind, nimmt die Stärke des Stabes etwas zu [1]), und der Durchschnitt würde dort fast genau ein Quadrat, dessen Seite 5mm. beträgt, ergeben. Das Scharnier ist sauber gearbeitet und schliesst noch jetzt vortrefflich (s. Fig. B, C, D). Es ist aus fünf Gliedern gebildet, deren zwei der Hälfte *baeghl* (Fig. D), drei der Hälfte *cdfikm* angehören. Bei der Ausgrabung war der Massstab zusammengeklappt, also so, wie ihn einst der Besitzer bei sich zu tragen pflegte, gefunden worden (Fig. F). Begreiflicher Weise war das Scharnier eingerostet und deshalb unbeweglich; doch ist es Herrn Direktor Treu gelungen, durch vorsichtige und über einen Monat fortgesetzte Behandlung mit Petroleum die Starrheit zu lösen, so dass der Massstab jetzt wieder wie ursprünglich aufgeklappt werden kann (Fig. A). In derselben Weise wurde zuletzt auch der Metallstreifen wieder beweglich gemacht, welcher, wie aus Fig. B ersichtlich, auf der oberen Seite der Hälfte *ahge* angebracht ist und um einen vertikalen Stift sich dreht. Dieser Streifen ist 5mm. breit, 0,5mm. dick, und zeigt, von oben gesehen, die Form eines Trapezes, von dem die eine Langseite 62, die andere 63mm. misst. Zu beachten sind die Einschnitte *n* und *o* (Fig. B), welche, wenn der Streifen um den oben erwähnten Stift herumbewegt wird, sich einfügen in die mit Kuppen versehenen Stifte *n'* und *o'* der anderen Hälfte, so dass dann der Massstab in seiner ganzen Länge festgehalten wird (Fig. A).

Bei der Nachmessung des Massstabes unterstützte mich der Vorsteher des physikalischen Cabinets der Kreuzschule zu Dresden, Herr Professor Abendroth. Die ursprüngliche Ausführung des Monumentes und die später hinzugekommene Rostkruste verwehrten es, die Genauigkeit der Ausmessung über den halben Millimeter hinaus auszudehnen. Bei einer Temperatur von 22,3°C. ergab die Hälfte *qfis* (Fig. E) eine Länge von 148mm., die Hälfte *eprg* eine Länge von 147,5mm. Der ganze Stab misst demnach 295,5mm., und stimmt somit möglichst nahe mit den in Pompeji und Herculanum gefundenen Massstäben überein [2]). Ich unterliess es auch nicht, den auseinandergeklappten Massstab unter der Voraussetzung nachzumessen, dass er in dieser Lage zwischen seinen beiden Enden genau eine Strecke bilde. Diese Messung näherte sich mehr dem Betrage von 295mm. als dem vorher ermittelten von 295,5mm. Ganz natürlich, denn der auseinandergeklappte Massstab weicht in seinem jetzigen Zustande nach zwei Richtungen hin von der normalen Strecke ein wenig ab, so dass man das genauere Mass nur auf die zuerst bezeichnete Weise, nämlich durch die Einzelmessung der beiden Hälften, ermitteln kann.

Zum Schluss ist noch auf den ganz ähnlichen antiken Massstab hinzuweisen, welchen Francesco de' Ficoroni in seinen *Vestigie e rarità di Roma antica*, Rom 1744, p. 194 beschreibt [3]). Er wurde kurz vor dem Erscheinen des genannten Werkes bei einer Ausgrabung aufgefunden und von Ficoroni dem Papst Benedict XIV. als Geschenk für die Vaticanische Bibliothek übergeben. Die beigefügte Abbildung stellt das Monument in ähnlicher Lage dar, wie der Dresdener Massstab in unserer Figur E abgebildet ist. Es zeigt sich dasselbe Scharnier [4]); desgleichen finden sich auf derjenigen Hälfte, welche in der Abbildung zur rechten Hand erscheint, die beiden mit Kuppen versehenen Stifte, und zwar auch bei Ficoroni ungefähr an denselben Stellen

[1]) Diese Zunahme ist aus Fig. E und F ersichtlich. Im übrigen bedarf es wohl kaum einer besonderen Erwähnung, dass die beigegebenen Abbildungen, so sorgfältig sie auch ausgeführt sind, nicht auch die oben erwähnten kleinen Incorrectheiten, welche der wirkliche Massstab zeigt, darstellen konnten.

[2]) Griechische und römische Metrologie [2] S. 90.

[3]) Auf diese Publication hat Herr Dr. Max Fränkel, dem ich hiermit besten Dank erstatte, mich aufmerksam gemacht.

[4]) Ficoroni beschreibt den Massstab als *composto di due pezzi congiunti con doppio perno di metallo, che la chiudono pulitamente.*

wie beim Dresdener Massstab (Fig. A; B, *n'*, *o'*; E; F). Aber weder in der Abbildung bei Ficoroni noch in der Beschreibung (p. 194) erscheint der bewegliche, zur Fixirung des gestreckten Massstabes dienende Metallstreifen, den wir beim Dresdener Monument finden (Fig. B, *o*, *n*). Ja, Ficoroni weiss sich die beiden Stifte mit Kuppen nicht anders zu erklären, als dass sie dazu gedient hätten, den Massstab zugleich als Zirkel zu benutzen[5]). Es ist also wohl anzunehmen, dass der schliessende Metallstreifen auch dem wirklichen Monumente fehlt, womit nicht ausgeschlossen ist, dass bei einer nochmaligen Untersuchung desselben die Spuren der einstigen Befestigung jenes Streifens sich finden könnten.

Weiter ist als Abweichung vom Dresdener Massstab, wenigstens nach Ficoronis Beschreibung, zu notiren, dass der Querdurchschnitt der beiden Hälften des Massstabes gleichmässig quadratisch ist, also nicht etwa die Stäbe nach den Enden zu sich verjüngen.

Hervorzuheben ist endlich noch, dass auf dem Vaticanischen Massstabe die Eintheilung des Fusses in 16 *digiti* durch Punkte deutlich bezeichnet ist.

Leider hat Ficoroni es versäumt, das Mass des Vaticanischen Monumentes zu bestimmen. Die beigegebene Abbildung stellt zwei Fusshälften von je 145 mm., also einen ganzen Fuss von 290 mm. dar; doch ist auf die Nachmessnng solcher Abbildungen bekanntlich kein Verlass, da das Papier einst beim Druck angefeuchtet, mithin ausgedehnt gewesen ist. Wohl aber dürfen wir der Vermuthung Raum geben, dass der genaue Betrag des Ficoroni'schen Massstabes uns durch Barthélemy bekannt gegeben ist. Dieser berichtet nämlich am Schlusse seines *Mémoire sur les anciens monumens de Rome* in den *Mémoires de littérature de l'Académie des inscriptions* u. s. w., *tome* 28, Paris 1761, p. 610 über einen in der Vaticanischen Bibliothek aufbewahrten, aus Bronze gefertigten antiken Fussmassstab. Derselbe sei wohl erhalten und auf der einen Seite in 12 Zoll, auf der andern in 16 Fingerbreiten getheilt. Sein Mass habe sich gleich dem Capponischen Fusse, d. i. gleich 0,2946 m., ergeben (vergl. Metrologie [2] S. 90). Wenn nun auch Barthélemy nichts von einer besonderen Form desjenigen Vaticanischen Massstabes, den er in Händen hatte, erwähnt und nicht bloss von einer Eintheilung seines Massstabes in 16 Fingerbreiten, wie Ficoroni, sondern auch von einer solchen in 12 Zoll Kunde giebt, so liegt weder in jenem Stillschweigen noch in diesem Erwähnen einer zweiten Eintheilung ein hinreichender Grund um zu behaupten, der Vaticanische Massstab Barthélemy's sei verschieden von demjenigen, welchen Ficoroni wenige Jahre vorher der Vaticanischen Bibliothek geschenkt hatte. Vielleicht geben diese Mittheilungen Anlass dazu, dass das Ficorini'sche Monument genauer beschrieben werde und dadurch zugleich die jetzt noch obwaltenden Zweifel ihre Erledigung finden.

Dresden, im Juli 1884. Fr. Hultsch.

[5]) *In un lato vi si vedono rilevati due piccoli capi di metallo. Onde si vede che gli antichi Architetti se ne sono serviti e per misura e per compasso, come potrebbe servire presentemente, dopo il corso di tanti secoli, potendosi chiudere e aprire gentilissimamente.*

ORESTES IN DELPHI.

(Tafel 13.)

Die Sage, dass Orestes nach dem Muttermorde im delphischen Heiligthum vor den Erinyen Schutz gesucht habe, dem homerischen Epos und den Nosten, wie es scheint, unbekannt, ist erst von Stesichoros in seiner Orestie erzählt worden. Aber wie dieser auch die Sage gestaltet haben mag (wir wissen nicht viel davon[1]), eine weit nachhaltigere und mächtigere Wirkung hat die Form ausgeübt, in welche sie Aeschylos gebracht hat. Erst nach Aeschylos und von ihm abhängig sehen wir sie in die bildliche Tradition übergehen und sich den anderen Typen des troischen Sagenkreises anreihen. Orestes in Delphi ist weder von der schwarzfigurigen noch von der strengen rothfigurigen Vasenmalerei dargestellt worden. Und kaum begegnen wir am Ende des fünften Jahrhunderts dieser Scene auf den Vasenbildern, so verrathen Handlung wie Costüm die Abhängigkeit von der Bühne. Es sind dabei im wesentlichen drei Momente, welche die Vasenmalerei darstellt.

Die Verfolgung des Muttermörders durch die Erinyen ohne besonderen Bezug auf seine Flucht nach Delphi finden wir auf einer grossen Prachtamphora aus der Basilicata, jetzt in Neapel[2]): Orestes stürmt nach r., umblickend und sich mit blossem Schwert gegen eine von l. auf ihn mit Schlangen eindringende Erinys wehrend. Aber auch vor ihm ist der Weg nicht frei, eine zweite Erinys tritt ihm entgegen und hält ihm einen Spiegel vor, in dem man das Antlitz der Klytaemnestra erblickt[3]). Dieselbe Scene, freilich ganz anders, sehen wir auch auf einem unteritalischen Krater der Coghil'schen Sammlung[4]), dessen Deutung auf Orestes Stephani (*Compte Rendu* 1863 p. 254) nicht hätte abweisen sollen. Orestes, mit flatternder Chlamys und Stiefeln bekleidet, eilt nach l., blickt sich um und zückt das Schwert auf die ihn im Sturmschritt verfolgende Erinys mit grossen Schulterflügeln, die ihn mit der Rechten zu packen sucht, während sie in der Linken Schlangen schüttelt. Sie trägt die Stiefel und den kurzen gegürteten, ärmellosen, mit Kreuzbändern versehenen Chiton des Theatercostüms.

Am zahlreichsten ist aber die Reihe der Vasen, welche Orest darstellen, wie er in das delphische Heiligthum geflüchtet ist, und Schutz suchend auf dem Altar oder auf dem Omphalos selber kniet. Meistens ist das delphische Lokal, wo nicht schon durch den Omphalos, durch Apollos Anwesenheit angedeutet, aber selbst in den Fällen, wo beide fehlen, und nur der Altar da ist (es sind deren, wie wir gleich sehen werden, nur zwei), genügt der Typus der Darstellung, um den nach Delphi geflüchteten Orestes mit Sicherheit zu erkennen. Und wie sollte auch der Vasenmaler darauf kommen, ihn an einen beliebigen anderen Altar flüchten zu lassen, da als berühmtestes Beispiel die Flucht zu dem delphischen Gotte in zahlreichen Wiederholungen ihm vor Augen stand? Wenden wir uns nun

[1]) Nur dass Orestes von Apollo den Bogen empfing, mit dem er sich gegen die Erinyen vertheidigte; vgl. Schol. Eurip. Or. 268 (fr. 40 Bergk): *Στησιχόρῳ ἑπόμενος (Εὐριπίδης) τόξα φησὶν αὐτὸν (τὸν Ὀρέστην) εἰληφέναι παρὰ Ἀπόλλωνος.* Aber gerade den Bogen finden wir nie und nirgends in den Händen des Orestes.

[2]) Heydemann No. 1984. Abgebildet Raoul-Rochette *M. I. pl.* 36—37. Overbeck Her. Gall. Tf. XXIX. 2, die Rückseite auf derselben Tafel No. 11.

[3]) Mit Unrecht zweifelt Overbeck an dieser Deutung; es lässt sich gar keine andere Erklärung für die Spiegelvision denken. Die Rückseite der Vase hat mancherlei Deutungen erfahren. Nach Bötticher empfängt Orestes hier von Apollo Auftrag und Schwert zum Muttermord; nach R. Rochette und Overbeck wird die Mordwaffe von Apollo entsühnt; weitaus am passendsten aber scheint mir die Interpretation zu sein, die, zuerst von Jahn angedeutet, von Stephani und Heydemann aufgenommen ist: Orestes weiht nach der Rückkehr von den Tauriern die verhängnissvolle Waffe dem Apollo. So wird nicht nur zwischen beiden Seiten der Vase ein schöner Zusammenhang (Beginn der Irrfahrt und endliche Versöhnung) hergestellt, durch die Deutung auf Iphigeneia erhält auch die weibliche Figur der Scene ihre Berechtigung, während die Elektra der beiden anderen Interpretationen doch immer etwas gezwungenes hat.

[4]) Millingen, *Vases Coghil pl.* 29, 1. Overbeck Her. Gal. Taf. XXIX. 3.


ASHMOLEAN MUSEUM OXFORD

zunächst zu den Darstellungen, in denen Orestes zum Omphalos flieht, so sehen wir ihn auf einem Rhyton der ersten Hamilton'schen Sammlung[5]), von l. her zu demselben herangeeilt, mit dem l. Knie auf ihm knieen. Er wendet sich um und hat in der Rechten das Schwert, in der Linken die Scheide, aus der er es soeben gezogen hat. Von beiden Seiten stürmen auf ihn zu zwei Erinyen mit Schlangen im Haar, die ihn mit Fackeln angreifen. Apollo ist hier nicht anwesend, ebensowenig wie auf einem Glockenkrater der Petersburger Ermitage[6]), der früher der Campana'schen Sammlung angehörte, und der direkt den Anfang der Eumeniden illustrirt. Wir sehen ein von vier ionischen Säulen getragenes Tempelhaus, in dessen Innerem der Omphalos auf einer Basis steht. Auf der letzteren sitzt Orestes in der typischen Weise, das Schwert in der Rechten, die Scheide in der Linken, und schlingt den linken Arm um den Omphalos. Vor dem Tempel schlafen am Boden fünf hässlich gebildete Erinyen; rechts aber entflieht mit Angstgeberden die verschleierte Pythia, die im linken Arm den Tempelschlüssel trägt, von welchem die typische Wollenbinde herabhängt.

Es folgt nun eine Reihe von Vasen, die ausser durch den Omphalos auch durch die Anwesenheit des Apollo die Lokalität genauer charakterisiren. Apollo ist hier zwar als der rettende, den Erinyen wehrende Gott aufgefasst, aber von einer eigentlichen Entsühnung, wie wir derselben später begegnen werden, ist hier noch nicht die Rede. In dieser Klasse ist zuerst zu erwähnen die Copenhagener Vase[7]). Orestes sitzt mit verstörtem Gesicht auf den Stufen einer Basis, die den Omphalos und dahinter den Dreifuss trägt. Mit der Rechten zückt er über dem Kopf das Schwert, dessen Scheide ihm von der l. Schulter herabhängt; links hinter ihm der Lorbeerbaum. R. von ihm steht Apollo, die Rechte schützend gegen ihn erhoben, im l. Arm einen Lorbeerstab. Von l. unten droht eine in halber Figur aus dem Boden emporsteigende Erinys dem Mörder mit Schlangen, während eine zweite im oberen Plan gegen ihn eine Fackel schwingt. Ein zweites Beispiel ist ein Krater im Stil des Assteas, der früher dem Grafen Paroi in Paris gehörte und sich dann in Hope'schem Besitz befand. Ueber seinen weiteren Verbleib weiss ich nichts anzugeben[8]). Orestes kniet auf dem Omphalos, hinter dem sich der mächtige Dreifuss erhebt, und blickt nach rechts zurück; er ist bekleidet mit Chlamys und Stiefeln, hält in der Rechten zwei Speere und in der Linken das entblösste Schwert. Ueber dem Dreifuss ist in halber Figur sichtbar eine Erinys (Schlangen im Haar, Aermelchiton mit Kreuzbändern), ihn mit einer Schlange bedrohend. Rechts steht Athena mit Aegis, Helm[9]) und Lanze, mit dem r. Fuss hoch auftretend, in ruhiger Haltung. Links steht nach r. gewandt Apollo, der sich nach einer schon im Entweichen begriffenen geflügelten Erinys umsieht. Ueber ihm ist die Sonne durch ein Strahlenrund angedeutet, während man l. oben die Büste des Pylades, r. die der Klytaemnestra erblickt[10]). In etwas anderer Weise sehen wir dieselbe Scene auf drei apulischen Vasenbildern dargestellt, von denen sich das eine auf einer in Ruvo gefundenen Prachtamphora befindet[11]). Der Tempel ist hier durch drei symmetrisch vertheilte Säulen angedeutet, in der Mitte steht der Lorbeerbaum und der Omphalos, zu dem Orestes in der gewöhnlichen Weise von l. her geflüchtet ist. Hinter der l. Säule hervor schaut

[5]) Abgebildet bei d'Hancarville II 30.

[6]) Stephani No. 349. *Compte Rendu* 1863 p. 252; Tf. VI, 5. Ein Krater in Wien (Arch. Ztg. 1877 Tf. 4) stellt Orest am Omphalos, von der Erinys mit Hunden gehetzt, dar; auf der Rückseite die fliehende Pythia.

[7]) Abgebildet bei Thorlacius *Vas pictum italo-graecum*, Copenhagen 1826. Müller-Wieseler II 13, 148.

[8]) Abbildung bei Millin *Monuments Inédits* I *pl.* 29, auch bei Overbeck XXIX. 9.

[9]) Neben dem Helmbusch ist jederseits eine Feder auf den Helm gesteckt, wie wir dies z. B. auch bei dem Herakles der Assteas-Vase Wiener Vorlegebl. *Mon. dell' Inst.* VIII 10 sehen, wo die Federn sogar neben einem dreifachen Helmbusch erscheinen.

[10]) Die Overbecksche Interpretation (Apollo — augenblickliche Rettung, Erinysbüste — augenblickliche Verfolgung, Erinys — Anklage, Athena — Freisprechung, Pylades — Wunsch nach Freisprechung, Klytaemnestra — Wunsch nach Verurtheilung), so fein sie an sich ist, scheint mir für solchen Vasenmaler zu künstlich.

[11]) Jetzt in Neapel, Heydemann No. 3249. Abgebildet bei Otto Jahn, Vasenbilder Taf. I.

in halber Figur eine ganz schwarz gemalte Erinys, die ihm mit einer Schlange droht. Ihr tritt von der Mittelsäule her Apollo entgegen, während die greise Pythia, beide Hände entsetzt erhebend, von ihrem Dreïfuss nach l. entflieht. Rechts steht Artemis im Jagdcostüm als Zuschauerin, mit der Geberde des ἀποσκοπεύειν, zu ihren Füssen zwei Hunde. Die Elemente derselben Darstellung finden sich auch auf dem Bilde am Halse einer grossen apulischen Amphora mit Volutenhenkeln und Schwanenhals in Berlin[12]): auch hier kniet Orestes von l. auf dem Omphalos in der typischen Stellung, Apollo sitzt l. davon auf dem Dreifuss und weist die geflügelte, mit Schwert und Fackel andringende Erinys zurück. Auf der r. Seite eilen mit Geberden des Entsetzens zwei weibliche Figuren hinweg, von denen wir in der anscheinend richtig mit Schleier ergänzten die Pythia[13]), in der mit der Patera auf der Hand eine Opferdienerin zu erkennen haben. Endlich ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich dieselbe Darstellung, auf drei Figuren abgekürzt, auf einer ruveser Amphora der Sammlung Jatta findet[14]). Orest, von Erinyen verfolgt, hält den Omphalos umklammert, während ihn Apollo[15]), gekennzeichnet durch Bogen und Lorbeerstab, zu schützen sucht.

Wir kommen nunmehr zu den Vasenbildern, auf denen statt des Omphalos ein einfacher Altar eingesetzt ist. Ich habe die anderen mit Absicht vorausgenommen, um erst den Typus festzustellen und zu zeigen, wie durchaus an keine andere Lokalität als Delphi gedacht werden kann. Denn wenn auch auf einer Vase der zweiten Hamilton'schen Sammlung[16]) und auf dem Halsbilde einer apulischen Amphora der Sammlung Jatta[17]) Apollo fehlt, so ist doch der Typus des Orestes, wie er mit einem Knie auf den Altar hingesunken ist und mit der Rechten das Schwert aus der Scheide, die er noch in der Linken festhält, herausgerissen hat, so augenfällig derselbe wie auf den vorher besprochenen Bildern, dass schon dies zur Identification der ganzen Scene genügen würde. Und nun gar die entsetzt vom Altar wegfliehende Priesterin mit dem Tempelschlüssel in der Hand, wie sie auf der Jatta'schen Vase gemalt ist, kann niemand anders als die Pythia selbst sein.

Ganz unzweifelhaft ist aber der Ort der Handlung Delphi auf vier anderen Vasen dieser Klasse, von denen die erste, eine in Berlin befindliche Hydria[18]) auf Taf. 13, auf fast 1/2 verkleinert, nach einer Zeichnung von van Geldern abgebildet ist. Die Vase ist bedeutend älter als die meisten vorher betrachteten; sie gehört noch dem sogenannten schönen Stil an und wird der Zeit nach in das Ende des fünften oder den Anfang des vierten Jahrhunderts zu setzen sein. Die Composition ist symmetrisch, aber die Zeichnung wenig sorgfältig. Die Mitte nimmt ein niedriger, aus unbehauenen Steinen gebildeter Altar ein, auf welchen Orestes von rechts her mit dem r. Knie niedergesunken ist. Seine Haare, in denen er einen Blattkranz trägt, sind wirr, und aus seinen Zügen spricht der Wahnsinn, eine Wirkung, welche durch die Stellung des Gesichtes en face in vorzüglicher Weise erreicht ist. Mit der Rechten streckt er das gezückte Schwert weit von sich; mit starrem Blick schaut er ins Leere und schwingt die Waffe wie gegen einen unsichtbaren Feind. Dennoch streckt er den mit der Chlamys umwickelten r. Arm abwehrend nach der r. Seite der Darstellung aus, von wo die grausen Verfolgerinnen herannahen. Zwei Erinyen sind es, beide ungefähr in gleicher Haltung, das r. Bein vorsetzend und mit der Rechten dem Frevler eine Schlange entgegenschüttelnd. Auch in den gesenkten l. Händen halten sie eine Schlange;

12) Furtwängler No. 3256. Aus Ceglio, mit der Koller-schen Sammlung nach Berlin gekommen. Abgebildet bei R. Rochette *pl.* 35 und bei Overbeck a. a. O. Tf. XXIX. 4.

13) So wohl mit Recht Overbeck a. a. O. p. 711 Anm. 17. R. Rochette und Gerhard Berl. ant. Bildw. p. 287 wollten die Verschleierte Klytaemnestra, die andere Pythia benennen; aber Klytaemnestra gehörte auf die Seite der Erinys, nicht auf die der Pythia, und sie würde nicht vor Orestes' Anblick entweichen.

14) *Bullettino dell' Inst.* 1836 p. 117 von Schultz summarisch und ungenau beschrieben.

15) Die Stephani'sche Umdeutung des Schultz'schen Pylades trifft hier gewiss das Richtige.

16) Tischbein III 32. Böttiger, Furienmaske Tf. 3. Overbeck a. a. O. Tf. XXXI. 10.

17) R. Rochette pl. 76, 8. Overbeck Tf. XXIX. 5.

18) Hoch 35,5 Cm. Furtwängler No. 2380, aus der Castellani'schen Sammlung stammend, vgl. den Castellani'schen Katalog, Paris 1866, No. 74. Das Gefäss ist ausserordentlich wohl erhalten.

um das Haar haben sie eine Schlange als Binde geschlungen, die den Kopf hoch über der Stirn emporreckt, und deren Schwanz am Hinterhaupt der Erinys in eine Schleife gebunden ist, von wo er steif herabhängt. Das Haar selbst flattert vom eiligen Lauf der Verfolgung nach rückwärts. Bekleidet ist die vordere mit kurzem Aermelchiton, darüber hat sie ein merkwürdiges faltenloses Kleidungsstück, das durch breite, mit verdünntem Firniss gestreifte Kreuzbänder und einen Gurt befestigt ist, und von welchem zackige Streifen herabhängen (Lederpanzer?); die zweite trägt einen einfachen ärmellosen Chiton mit Ueberschlag. Links von Orestes steht, von vorn gesehen, Apollo, bekleidet mit einem Himation, das die r. Schulter freilässt; er hat einen Blattkranz im Haar; seine geringelten Locken fallen auf beide Schultern herab. Er hält in der Rechten einen Lorbeerstab und wendet den Kopf zu Orestes um. Links von ihm sitzt Artemis nach r. auf einem Felsen; sie trägt einen Aermelchiton und um den Unterkörper geschlungen ein Himation, im Haar eine Stephane mit aufrecht stehenden Blättern. Sie erhebt beide Hände erstaunt, in der Linken hält sie den Bogen. Das Bild ist oben durch einen Streifen von Epheublättern, unten durch einen Mäanderstreifen abgeschlossen. Die Figuren sind bis unter die Henkel fortgeführt, die auf einer Seite über die Figur der zweiten Erinys, auf der anderen über die der Artemis übergreifen.

Das Motiv des en face dargestellten Orestes findet sich wieder auf einer angeblich aus Neapel stammenden grossen Amphora des Vatican[19]; er kniet wieder in der gewöhnlichen Stellung auf dem Altar und wendet das Antlitz dem Beschauer zu. Rechts von ihm steht Apollo, ruhig auf einen Pfeiler gelehnt und den Lorbeerstab im Arm. Ihm entspricht l. Athena, etwas höher stehend, behelmt, die Rechte auf einen Speer stützend; sie erhebt schützend gegen Orestes den l. Arm, über dem die Aegis hängt[20]. Ueber Apollo dringt auf zweitem Plan nach l. eine Erinys (als Jägerin gekleidet) mit gefälltem Speer gegen Orestes vor; über dem letzteren sitzt nach l. eine geflügelte weibliche Figur mit gegürtetem Chiton und Stiefeln, das Himation um die Beine geschlungen, im Haar Lorbeerkranz und Binde; in der ausgestreckten Linken hält sie einen kurzen Stab (?). Eine befriedigende Deutung dieser Figur zu geben ist schwer; man würde zunächst eine zweite Erinys erwarten: der Stab könnte ursprünglich eine Schlange gewesen sein, und der Lorbeerkranz ein Fehler des Zeichners oder des Ergänzers sein; aber das lässt sich nur vor dem Original entscheiden[21].

An dieser Stelle lassen sich noch zwei Vasen der ehemaligen Campana'schen Sammlung einreihen, von denen sich die eine in der Petersburger Ermitage[22] befindet, die andere, da sie in Petersburg nicht vorhanden, wahrscheinlich nach Paris gekommen ist[23]. Die letztere, eine Amphora a colonnette, zeigt Orest in der üblichen Stellung auf dem Altar, der hier wie auf der Berliner Hydria aus sechs grossen Steinen besteht. Apollo verscheucht eine geflügelte Erinys, während Athena schützend anwesend ist. Die Petersburger Vase ist eine Amphora mit Volutenhenkeln und zeigt am Halse folgende Darstellung: In der Mitte kniet Orestes auf dem Altar, der hier mit zwei aufrecht stehenden Seitenwänden versehen ist; von l. naht eine Erinys mit Fackel und Schlange, hinter der eine zweite in halber Figur aus dem Boden aufsteigt. Von l. tritt zum Altar Apollon, der sich umsieht und mit der l. Hand eine abwehrende Bewegung macht. Dieselbe gilt der folgenden als Jägerin charakterisirten Erinys[24]; auf diese folgt eine nach

[19]) Arch. Ztg. 1860 Tf. 137, 4. R. Rochette *pl.* 38. Overbeck Tf. XXIX. 8.

[20]) Die Monumente, auf denen die Aegis so getragen wird, hat R. Rochette *M. I.* p. 191 not. 1 zusammengestellt. Hinzufügen liesse sich z. B. noch die Kyknos-Hydria des Museum Gregorianum (II 10. 1, vgl. *Bull. dell' Inst.* 1839 p. 11), wo die Stellung des Arms und der Aegis ganz ähnlich ist.

[21]) Man hat auf Nike, Themis (dann soll der Stab natürlich ein Brabeutenstab sein!), Dike, auch Nemesis gerathen. Aber keine dieser Deutungen ist schlagend oder auch nur so einleuchtend, dass man sie den anderen vorziehen könnte.

[22]) Stephani No. 523. Abgebildet *Bulletino Napoletano* II 7 (Minervini).

[23]) Katalog des *Museo Campana* Ser. IV. No. 16.

[24]) Eine Erinys ist gewiss trotz des Scepters, das wohl durch Uebermalung aus einer Fackel entstanden ist, gemeint. Der Restaurator hat die Figur offenbar wegen des Jagdkostüms und vielleicht auch wegen der Stellung, welche auffallend an die der

l. auf angedeutetem Terrain sitzende Erinys, die in jeder Hand eine brennende Fackel hält.

Um nun noch kurz den dritten auf Vasenbildern dargestellten Moment der Sage zu erwähnen, seien die vier Monumente, um die es sich dabei handelt, hier mit wenig Worten angefügt. Die Sühnung der Blutschuld durch Apollo ist auf folgenden Vasen dargestellt:

1. Vase des Britischen Museums no. 102[25]). Apollo schneidet mit einer Scheere eine Locke von dem Haupte des am Omphalos knieenden Orestes.

2. Apulischer Krater der Petersburger Ermitage no. 1734[26]). Apollo entsühnt den auf dem Altar knieenden Muttermörder mit Lorbeerzweig und Patera. Die Verfolgerin, eine geflügelte Erinys, hemmt erstaunt den Schritt; nach l. entflieht die greise Pythia.

3. Oxybaphon des Baron Lotzbeck, aus Armento[27]). Orestes sitzt am Omphalos, Apollo entsühnt ihn durch ein Ferkel, das er über seinem Haupte hält. Rechts als Zuschauerin Artemis, links eine Gruppe von zwei schlafenden Erinyen, die durch Klytaemnestra, welche auf Orestes hindeutet, erweckt werden — auch hier also direkte Reminiscenz an Aeschylos. Schliesslich, mit halber Figur aus dem Boden aufsteigend, eine zuschauende Erinys. Ob endlich ein Vasenbild der zweiten Hamilton'schen Sammlung[28]) auf Orestes bezogen werden kann, ist mir mehr als zweifelhaft.

Artemis von Versailles erinnert, für Artemis gehalten. Aber es fehlt jedes charakteristische Attribut, und ferner wäre dann auch die sitzende Erinys auf dieser Seite merkwürdig. So gut Orestes und Apollo zwischen vier Erinyen sich machen, so merkwürdig wäre es, wenn der Künstler auf die eine Seite des Altars zwei Erinyen, auf die andere Apollo und Artemis und — eine dritte Erinys gesetzt hätte.

[25]) Abgebildet *Annali dell' Inst.* XIX *tav. d'agg.* X. Overbeck a. a. O. Tf. XXIX. 12. Arch. Ztg. 1860 Tf. 137, 3.

[26]) Früher der Pizzati'schen Sammlung angehörig; abgebildet Stephani *Compte Rendu* 1863 p. 213.

[27]) Abgebildet *Mon. dell' Inst.* IV *tav.* 48, cf. *Annali* XIX p. 418 sqq. (de Witte); Arch. Ztg. 1860 Tf. 138, 2.

[28]) Tischbein, *Vases d'Hamilton* II 10.

Wir sind am Schluss; dass eine historische Aufeinanderfolge von Typen bei diesen Vasenbildern, die alle dem vierten Jahrhundert angehören, nicht stattfindet, haben wir gesehen. Nur so viel lässt sich wohl sagen, dass die Entsühnungsscene doch gewiss aus der Darstellung des geflüchteten Orest am Omphalos resp. Altar entwickelt ist. Im ganzen haben wir nur eine typische Scene gefunden, deren Nebenfiguren, wie Athena, Artemis, die Pythia, beliebig hinzugesetzt oder fortgelassen werden. Das Motiv des mit einem Knie auf den Altar hingesunkenen Orestes kehrt auch auf etruskischen Aschenkisten wieder[29]), die aber immer die Gestalt des Pylades in die Scene einfügen.[30])

Berlin. Konrad Wernicke.

[29]) Brunn, *Urne Etrusche* Tf. 81 ff. Zoëga *Bassirilievi* I 38. Gori *Museum etruscum* II 151. Inghirami *Monumenti etruschi* I *tav.* 25 und 59. VI. *tav.* A 2. Uhden, über die Todtenkisten der alten Etrusker I p. 19 ff. Das Terracottarelief Campana, *Opere in plastica* Tf. 73 (Orest auf dem Omphalos knieend) zeigt so viele Seltsamkeiten, dass man versucht ist, es für unecht zu halten; jedenfalls wird vor einer erneuten Untersuchung des Originals Vorsicht am Platze sein.

[30]) Als ich von der Redaction dieser Zeitung die Aufforderung erhielt, zu der vorliegenden Tafel den Text zu schreiben, war sowohl von der Redaction als von mir übersehen, dass die Vase bereits von Heydemann Arch. Ztg. 1867 Tf. 222 publicirt und S. 49 kurz besprochen war, ein Versehen, das bei dem bisherigen registerlosen Zustande der 'Denkmäler und Forschungen' nur zu leicht möglich ist. Erst während der Drucklegung kam der Aufsatz zu meiner Kenntniss, so dass ich in der vorliegenden Arbeit nicht näher auf ihn eingehen konnte. Wer aber die Abbildungen vergleicht, wird leicht sehen, dass die unsere nicht überflüssig war; denn es kommt in der früheren Publikation bei der Art ihrer Anordnung nicht allein die Gruppirung der Figuren nicht zur Anschauung, sondern es finden sich auch manche Ungenauigkeiten der Zeichnung. Was den Text betrifft, so hat Heydemann zwar eine Aufzählung aller ihm bekannten Darstellungen des Orestes in Delphi gegeben, aber ohne den Versuch einer Classificirung zu machen, und er hat sich auf die unglückliche Bötticher'sche Idee der drei delphischen Theorien des Orestes eingelassen, von denen die sogenannte erste auf Vasenbildern nicht vorkommt; denn die Friederichs'sche Deutung zu Arch. Ztg. 1353 Tf. 59 (Praxiteles und die Niobegruppe S. 112 f.) ist völlig aus der Luft gegriffen.

MISCELLEN.

INSCHRIFT EINER VASE AUS DER KRIM.



Die vorstehende Abbildung ist dem *Compte-rendu* 1877 S. 275 entnommen. Die Inschrift befindet sich auf der Aussenseite des Bodens eines kleinen einhenkeligen mit schönem schwarzem Firniss überzogenen flachen Gefässes von 0,14 m. Durchmesser und 0,04 m. Höhe, welches im Schutte des Mithridatesberges gefunden wurde. Unsere Abbildung giebt die Inschrift, die mit einem spitzen Instrument in den harten Thon eingeritzt ist, in natürlicher Grösse wieder.

Stephani glaubt, die Inschrift nenne die Namen von drei Männern, indem sie zu jedem den Namen des Vaters im Genetiv hinzufüge. 'Da jedoch für den Namen des Vaters des dritten Mannes am Ende der Raum fehlte, so ist dieser etwas oberhalb am äussersten Rand hinzugefügt.' Dass der Raum unten für die Buchstaben *ΠΡΩΤΙΩΝΟΣ* nicht mehr gereicht habe, soll zugestanden sein, aber wie kam der Schreiber dazu, seinen Nachtrag mit stärkeren Strichen einzuritzen als das Uebrige? Und wie werden wir es erklären, dass das *N* der ersten Zeile unter die Linie heruntergezogen ist, als ob das zweite *Ω* des angeblichen Nachtrages im Wege gewesen wäre? Es scheint doch vielmehr, als sei das *ΠΡΩΤΙΩΝΟΣ* die Hauptsache, und bedeute einfach den Besitzer des Gefässes.

Aber hören wir Stephani weiter: 'Hiernach müsste man in *ΦΑΚΗΣ* den unrichtig gebildeten Genetiv von *Φάκας*, *Φακέας* oder *Φάκος* suchen, was insofern wenig auffallen könnte, als sich die Inschrift überhaupt durch ungewöhnliche Namenbildung auszeichnet. Denn nur die Namen *Κρέων* und *Πρωτίων* sind allbekannt. Hingegen sind die Namen *Τρωγαλίων, Ζωμὸς* und *Πτισάνης* meines Wissens sonst noch nirgends vorgekommen.'

Diese Erklärung von *ΦΑΚΗΣ* wird Niemand annehmbar finden, der nicht glaubt, Anomalie und Gesetzlosigkeit sei dasselbe. Jene fremdartigen Namen kenne auch ich nicht; wir dürfen nicht hoffen sie je zu finden, wenn nicht etwa ein Komiker sich den Witz erlaubt haben sollte, seine Parasiten oder Köche mit so schönen Namen wie 'Nachtisch', 'Suppe', 'Graupen' auszustatten. Als Spitzname kommt Zomos allerdings vor, vergl. Athenaeus VI S. 238 B. 242 C. Der ehemalige Besitzer unserer Vase hat ausser seinem Namen (*Πρωτίωνος*) noch eine kleine Speisekarte eingeritzt: *τρωγαλίων, φακῆς, κρεῶν, ζωμοῦ, πτισάνης*. Was er damit bezweckte, weshalb er die Speisen im Genetiv nannte, vermögen wir nicht zu sagen, da eine ähnliche Inschrift, die Aufschluss geben könnte, nicht zu existiren scheint. Vielleicht wollte er nur ausdrücken, dass sein Napf zu allen Speisen gut und brauchbar sei.

Berlin, im September 1884. PAUL WOLTERS.

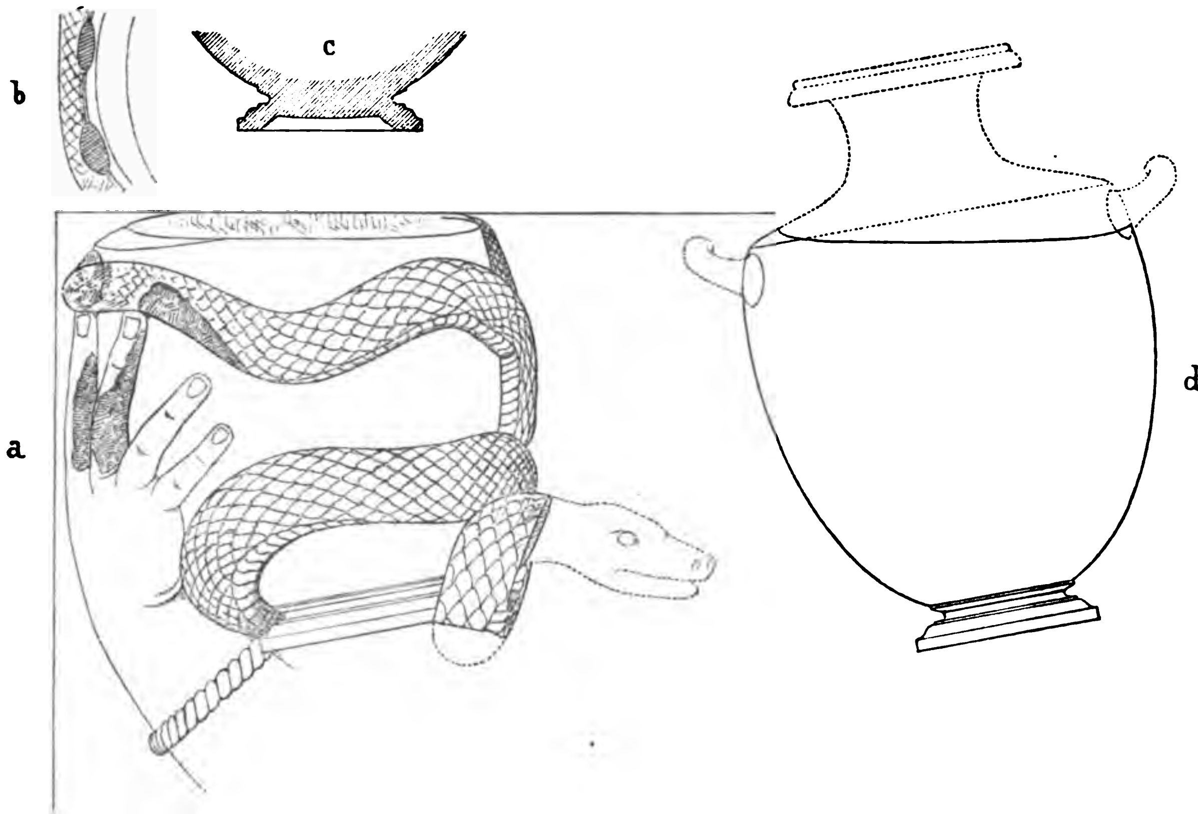
NOCH EINMAL ZU TAFEL 2,2.

Auf die Ausführungen C. Roberts (Arch. Zeit. 42 S. 137), der in den Figuren des brittischen Broncereliefs Okeanos mit den Personificationen der drei Erdtheile erkennen will, möge mir eine kurze Erwiderung gestattet sein. So gefällig die Deutung an sich auch ist, und so wenig ich die Möglichkeit bestreite, dass damit das Richtige getroffen ist, als gesichert oder auch nur als wahrscheinlich vermag ich sie nicht anzusehen. Am ersten kann man noch die bestimmte Benennung des Seegottes als Okeanos billigen, obgleich hiergegen sich der Umstand gelten machen liesse, dass der Typus des Kopfes offenbar von dem auf das Meer ausspähenden Schiffer hergenommen ist, ein Typus der für

den Okeanos kaum passend erscheint, wenn man bedenkt dass dieser bis zum zweiten Jahrhundert immer noch als der allumfassende ausserhalb der Schifffahrt liegende Strom betrachtet wurde. Dass die sicheren Darstellungen desselben, besonders Mosaiken, ihn mit Krebsscheeren und anderen derartigen Bildungen ausgerüstet zeigen, kommt weniger in Betracht. Schon schwieriger ist es für mich, die Thatsache, dass der Okeanos die Erde umrahmt, hier durch die Windungen der Delphine ausgedrückt zu finden. Die Delphine wachsen nicht „gleichsam aus seinen nassen Locken hervor", sondern ihre Schwänze schlagen munter hinter seinem von der Kappe bedeckten Haupte empor; wollte man annehmen, dass ihre Windungen „den die Erde umfliessenden Strom" symbolisiren, so müsste der bärtige Kopf etwas von ihm Eingeschlossenes bedeuten, was doch sicher nicht angeht. Wie die Alten das Umströmen der Erde durch Okeanos darstellten, das zeigen mehrere allerdings späte Mosaiken, eines im Brit. Museum aus Karthago, *Mon. d. Inst.* V 38; das andere aus St. Rustice bei Toulouse, *Bull.* 1834 S. 157, jetzt im Museum von St. Germain, leider in sehr fragwürdigem Zustand und (1877) nicht aufgestellt: dort ergiessen sich zwei oder drei Wasserströme aus dem Munde des Gottes, dessen Haupt mit Krebsscheeren und Delphinen im Haar verziert ist. Auch die Personificationen der drei Erdtheile vermag ich nicht zu erkennen; die drei Gestalten sind unter einander in der Haartracht, in der ganzen Bildung, auch in dem Mangel an Bekleidung so ähnlich, dass für alle die gleiche Deutung nothwendig ist; ob dazu der Begriff „Erdtheil" mit Beseitigung jedes individuellen Unterschiedes verwendbar ist, kann sehr fraglich erscheinen; jedenfalls spricht die scharfe Charakterisirung, die sonst zur Unterscheidung der Hellas und Asia, oder der Europa, Asia und Afrika angewandt wird, nicht dafür, dass die Griechen den allen gemeinsamen Begriff „Erdtheil" haben zum Ausdruck bringen wollen. Aus der geographischen Lage der Erdtheile Folgerungen in Bezug auf die Anordnung der drei Frauen ziehen zu wollen, scheint mir mehr als bedenklich, wie es auch Robert selbst ablehnt. Wie soll man z. B. sich erklären, dass die sogenannte Asia über den Delphin, d. h. den Okeanos hinaus sitzt? Sie hätte doch gleichfalls nach innen angeordnet sein sollen. Besonders aber scheint mir gegen die Robertsche Deutung die Handlung der rechts sitzenden Gestalt zu sprechen; denn ich glaube daran festhalten zu müssen, dass sie den Seegott an einer seiner Bartlocken zupft, um seine Aufmerksamkeit zu erregen. Herr A. S. Murray, an den ich mich mit der Bitte wandte, das Original darauf hin genau zu prüfen, ist so freundlich gewesen mir folgende Auskunft zu ertheilen: *If Prof. Robert is right in saying that the hand of the figure sitting on the right is merely concealed by the beard, I should expect that the artist would not have allowed the hand to disarrange the beard, but would have reduced the projection of the arm so as to make his intention clear and allow the beard to fall in its natural manner. Instead of that the beard is pushed forward by the hand just as it would be pushed if the artist meant to indicate that the figure was engaged in playing with the beard of Okeanos or whoever he may be.* Auch dass die Blicke aller drei Figuren auf den Kopf des Gottes gerichtet sind, spricht für die engen Beziehungen, die zwischen dem Gott und den Frauen obwalten. Derartige Beziehungen zwischen den drei Erdtheilen und Okeanos anzunehmen, scheint mir nicht recht möglich.

Trotzdem muss ich die Einwendungen, die Robert gegen die Benennung „Nereden" macht, als richtig anerkennen; auch ich glaube, dass die ruhige und feste Stellung der sitzenden Mädchen gegen die Deutung auf Nereïden spricht, und halte sie deshalb gleichfalls für Lokalgottheiten, wenngleich ich mich vorläufig ausser Stande erkläre sie zu benennen. Nur um zu zeigen in welcher Richtung meiner Meinung nach die Deutung gesucht werden muss, weise ich auf Hellas mit der Peloponnes einerseits und Kreta andererseits hin; natürlich wäre der männliche Gott dann nicht Okeanos, sondern der Pontos oder irgend ein Lokalseegott, wogegen gewiss nichts einwenden wird, wer sich der bekannten Büste der Rotonda erinnert. Dass im Alterthum oft genug solche Lokalgottheiten dargestellt worden sind, dafür liefert Philostrat viele Beweise; speciell für unseren Fall könnte man noch an das Bild von Panainos mit der Hellas und Salamis erinnern; vielleicht könnte auch das oben erwähnte Mosaik von St. Rustice angeführt werden, wo neben Wassergottheiten sicilianische Ortsgottheiten vorzukommen scheinen, wenn nicht die darüber vorliegenden Nachrichten zu dürftig wären. Wüssten wir etwas von dem genauen Fundplatz oder Fabrikationsort des Reliefs, dann würde es wohl nicht schwer sein, sofort die lokalen Beziehungen zu erkennen. R. Engelmann.

DIE ‚SCHLANGENTOPFWERFERIN'
IM PERGAMENISCHEN ALTARFRIES.



Zu der sogenannten Schlangentopfwerferin in der Gigantomachie des pergamenischen Altars[1]) wurde vor einigen Jahren die Vermuthung geäussert, dass der Künstler auf die eigenthümliche Waffe der Göttin, das schlangenumwundene Gefäss, durch die Reminiscenz an eine im Kampfe gegen die Attaliden einmal angewendete Kriegslist geführt worden wäre[2]). Neuerdings will man das räthselhafte Gefäss als Apothekermörser bestimmen, der an seinem Platze innerhalb des Asklepiosheiligthums zufällig von einer der heiligen Schlangen umringelt sei, und danach in der Göttin etwa die Epione, die Gemahlin des Asklepios, erkennen[3]). Solchen Deutungsversuchen gegenüber möchte ich nicht länger zögern an dieser Stelle zum Ausdruck zu bringen, was seit der öffentlichen Ausstellung der Gigantomachiereliefs angesichts der Schlangentopfwerferin in gegenseitigem Austausch der Beobachtungen und Ideen von mehreren Seiten festgestellt wurde. Es betrifft das die Form des fraglichen Gefässes in der Hand der Göttin und die Auffassung der merkwürdigen Verbindung von Gefäss und Schlange.

Um was es sich bei dem ersten dieser beiden Punkte handle, wird am besten durch die vorstehenden Abbildungen klar gemacht werden, welche von der zuverlässigen Hand des Herrn van Geldern herrühren. Da die Axe der oben horizontal abgeschnittenen Vase (siehe Figur a) weder zu der senkrechten Stosskante des Reliefs noch zu deren Grunde parallel läuft, sondern sich schräg nach der l. oberen Ecke zu neigt, so entsteht eine unregelmässige und unvollkommene (einem Reibmörser wohl ähnelnde) Gefässform, die nothwendiger Weise ausgeglichen werden musste. Und das geschah, wie die obere Durchschnittsfläche des

[1]) Vergl. Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. I S. 178.

[2]) W. H. Roscher in der Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung 1880 S. 4571.

[3]) A. Trendelenburg im Texte zu den Skizzen zur Wiederherstellung des pergamenischen Altars von Alexander Tondeur S. 29. Vgl. oben S. 145f.

Gefässes zeigt — dieselbe ist nämlich nach der gewöhnlichen Art und Weise als Stossfuge hergerichtet, indem sie rings am Rande geglättet und innen mit dem Spitzeisen ein wenig vertieft worden ist — durch ein ursprünglich aufgesetztes, jetzt verlorenes Stück. Auch die Schlange, deren Leib am Reliefrande glatt durchgeschnitten ist, musste nach oben hin ergänzt sein, damit die beiden jetzt getrennten Theile derselben für das Auge des Beschauers verbunden wurden.

Derartige in das Deckgesims hineinragende Anstückungen an der Oberkante der Gigantomachiereliefs sind übrigens sehr häufig und gewiss von vielen Beschauern schon bemerkt worden. Es mag daher nur kurz daran erinnert werden, dass z. B. der ganze Schädel der sog. Selene aufgesetzt war, ferner auch die Spitze an den Helmen der Athena und des jugendlichen neben der Apollogruppe aufgestellten Kriegers, der erst durch die letzte Sendung aus Pergamon seinen Kopf erhalten hat (es ist nebenbei bemerkt derjenige Kopf, an dessen Augen bei der Auffindung noch Farbspuren sichtbar waren); beim Gegner der Hekate endlich sind noch die Eisenstifte vorhanden, die den oberen Theil des geschleuderten Steines festhielten.

Glücklicherweise gewährt nun der vorhandene Abschnitt des Gefässes auch ohne die Anstückung einer genaueren Betrachtung genügenden Anhalt, die ursprüngliche Form desselben annähernd, wenn nicht gar sicher zu bestimmen. An der l. Hälfte nämlich, die ja in Folge der schiefen Lage des Gefässes die grössere ist, läuft rechtwinklig zu der Axe und daher die Fuge quer schneidend eine abgerundete Kante hin, wie sie nicht etwa dem Lippenrande entspricht, sondern beim Zusammenstoss von Bauch- und Schulterfläche einer Vase entsteht; und zwei unmittelbar unter dieser Kante befindliche Ansätze, von denen der vordere z. Th. durch die Schlange verdeckt wird (vgl. die Oberansicht Figur b), lassen auf einen kleinen jetzt abgebrochenen Seitenhenkel schliessen. Versucht man hiernach das vom Künstler beabsichtigte Gefäss zu reconstruiren, so wäre für den vorhandenen Theil zu beachten, dass durch die Hand der Göttin und den Schlangenleib dem flott und sorglos arbeitenden Bildhauer die Symmetrie der beiden Hälften gestört worden ist: wenn man diese, wie es in unserer Figur d geschehen ist, wiederherstellt und Schultern und Henkel vervollständigt, so ergiebt sich nicht ein Mörser, sondern eine hydrienförmige Vase, zu welcher auch der zierliche, hohle, einem Mörser doch wenig angemessene Fuss (s. Figur c) vortrefflich passt. Die Zeichnung lehrt, dass bei exacter Ergänzung auf die r. Seite des erhaltenen Abschnittes gleichfalls ein Theil vom Ansatz des zweiten Henkels fällt; dass die entsprechende Ansatzspur im Original fehlt, kann gewiss nicht allein durch unsorgfältige Arbeit veranlasst, sondern vielmehr wegen der Fuge beabsichtigt sein, die sonst den Henkelansatz mitten durchschnitten hätte.

Was die Stellung der Schlange an diesem hydrienartigen Gefässe betrifft, so liegt sie mit ihrem Schwanzende vorn längs des Schulterrandes; dann wand sie sich oben einmal um den Hals und ringelt sich endlich über die Rückseite nach dem Fusse zu, um von hier aus mit erhobenem Kopfe gegen den Gegner der Göttin zu züngeln. Sie ist also nicht in einseitiger Bewegung von oben nach unten dargestellt, als wenn sie aus der Vase kröche, sondern wie über Kreuz um dieselbe geschlungen und innig mit ihr verknüpft. Das lässt schwerlich den Eindruck einer zufälligen Verbindung von Gefäss und Schlange aufkommen, vielmehr in dem Schlangentopf ein bestimmtes Symbol vermuthen. Als solches ist es, wenn auch nur in wenigen Culten, in der That nachweisbar. So spielt eine eigenthümlich mystische Rolle bei der Procession am Isisfeste die Urne, deren charakteristische Gestalt aus Münzen[4]) und Reliefs[5]) sowie vor allem aus der genauen Beschreibung des Apuleius (Metam. XI 11) bekannt ist: *gerebat alius felici suo gremio summi sui numinis venerandam effigiem, non pecoris, non avis, non ferae ac ne hominis quidem ipsius consimilem, sed solerti repertu, etiam ipsa novitate reverendam altioris utcumque et magno silentio tegendae religionis argumentum ineffabile; sed et ad istum plane modum fulgente auro figuratum. Urnula faberrime cavata, fundo quam rotundo, miris extrinsecus simulacris Aegyptiorum effigiata; eius orificium non altiuscule levatum in canalem porrectum longo rivulo prominebat. Ex alia vero parte multum recedens spatiosa dilatione adhaerebat ansa, quam contorto nodulo supersedebat aspis squameae cervicis striato tumore sublimis.* Da diese Art Situla mit dem Uräus aus ägyptischer Ueberlieferung bisher nicht nachgewiesen und gedeutet worden ist, so wäre einstweilen die Vermuthung berechtigt, dass sie auf Grund einer ursprünglich griechischen Anschauung in den alexandrinischen Cult eingeführt wäre. Gleichfalls für ägyptisch hielt F. Lenormant

[4]) Zoega *num. aeg.* S. 8 n. 30; S. 165 n. 17.

[5]) Berlin Aegypt. Mus. n. 8164.

das schlangenumringelte Gefäss an der Seite der Aphrodite in der bekannten esquilinischen Statue[6]) und sah deshalb in derselben eine Darstellung der in Naukratis angeblich verehrten Rhodopis: allein mag auch die Schlange an diesem auffälligen Gefäss dem Uräus gleichen, so wird man doch die wunderliche Combination Lenormants abweisen und vorläufig jenes Detail auch in Bezug auf seinen symbolischen Charakter unerklärt lassen müssen.

Auf griechischem Boden, speciell in Sparta, findet sich nun aber der Schlangentopf im Culte der Dioskuren[7]). Nicht nur auf lacedämonischen Münzen[8]) entspricht dem Herakleskopfe oder häufiger den beiden Dioskurenköpfen der Vorderseite rückseits die von einem Kranz umrahmte Darstellung einer (meist zwischen die Pilei gestellten) oder zweier Amphoren, die mit einem Deckel versehen und in den weitaus zahlreichsten Fällen von je einer Schlange umringelt sind, sondern auch Reliefs[9]) zeigen häufig genug neben den Dioskuren diese beiden Amphoren, freilich nur in zwei Beispielen mit den Schlangen[10]); einmal (auf dem Veroneser Votivrelief an die Dioskuren[11]) nähert

[6]) Abgeb. *Bull. munic.* III Taf. III. IV. *Gaz. arch.* III Taf. 23 vgl. S. 145.

[7]) Vergl. Welcker Trilogie S. 225 Anm.

[8]) Eckhel *d. n.* II S. 270. Mionnet II S. 216, 1 ff. 242 ff. u. a. Vergl. die Abbildung bei Conze Wiener Vorlegeblätter 4. Ser. Taf. IX, 9. 10.

[9]) Dressel-Milchhöfer Mitth. d. ath. Inst. II S 386 n. 204 205. 208.

[10]) A. a. O. n. 209. 210.

[11]) Dütschke 4 n. 538; abgeb. Conze a. a. O. 8.

sich eine Schlange dem Amphorenpaar, während ein andermal die zwei Schlangen ohne die Krüge dargestellt sind[12]).

Sonst sind mir aus griechischen Monumenten noch zwei Beispiele dieses Symbols bekannt geworden. Auf dem sogen. Wiszay'schen Diptychon[13]) mit den Darstellungen des Asklepios und der Hygieia steht auf den beiden Pfeilern, welche die Figur der Hygieia mit dem Eros einrahmen, links ein Knabe, welcher aus der mystischen Ciste die Schlange entschlüpfen lässt, rechts Schale und schlangenumringelter Prochus. Weshalb hier Hygieia vom Eros begleitet, und die Ciste sowie der Prochus mit der Schlange hinzugefügt sind, hat man bisher nicht erklärt. Endlich ist auf einem Relieffragment[14]) in Athen leider nur ein Stück einer schlangenumringelten Vase innerhalb eines Oelkranzes erhalten; die Form derselben weicht sowohl von der Hydria des pergamenischen Reliefs wie der Amphora des Dioskurencults als auch von dem Prochus des Diptychons ab.

Einen Anhalt zur Deutung der Göttin in der pergamenischen Gigantomachie vermag ich aus diesen Beispielen einstweilen nicht zu gewinnen.

O. Puchstein.

[12]) Dressel-Milchhöfer a. a. O. n. 220; abgeb. Biagi *mon. gr. et lat. ex mus. Nanii Rom.* 1787 S. 73.

[13]) In Liverpool. Müller-Wieseler II, 61, 792. Berlin, Verzeichniss der Gipsabgüsse n. 971 B.

[14]) Sybel n. 6625. Berlin, Verzeichniss der Gipsabgüsse 1883 n. 260.

BERICHTE.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 4. November. Zur Aufnahme haben sich gemeldet die Herren Graf Seyssel d'Aix, Hauptmann Steffen, Dr. Puchstein. Eingegangen waren u. A. Kekulé, die antiken Terrakotten Bd. II (Sicilien); v. Brunn, Kunstgeschichtliche Stellung der pergam. Gigantomachie (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen); ders., über tektonischen Stil (Münchener Akademieberichte); Lepsius, Längenmasse der Alten; Virchow, Hissarlik als Feuernekropole; Bücking, Lagerungsverhältnisse der älteren Schichten in Attika; Herzog, Olympische Göttervereine; Graf, Antiopesage; Pervanoglu, *origine del nome d'Italia*; Schreiber, Dreifussbasis von Nabulus. — Herr Conze legte die akademische Abhandlung des Herrn Imhoof-Blumer, Münzen der Dynastie von Pergamon, vor. — Herr Robert theilte die Ergebnisse einer Petersburger Reise mit, die er im Interesse der Sarkophagsammlung unternommen hatte. Der Achilleussarkophag im Garten des Grafen Stroganoff (bekannt als Sarkophag des Homer) stammt von den griechischen Inseln; Ornamentik und Gewandbehandlung lassen ihn frühestens in das Ende des 2. Jahrhunderts setzen. Er repräsentirt denselben Typus wie der Sarkophag Barile (Wiener Vorlegeblätter C, IX, 1). Achill hält hier keinen Speer, sondern eine Spindel, die auch Deidamia anfasst; neben dieser steht die Amme; die Figur an der r. Ecke ist nicht Lykomedes, sondern eine als Gebälkträger fungirende Silensherme; die r. Schmalseite zeigt Cheiron, den jungen Achill im Bogenschiessen unterrichtend (so auch auf den Sarkophagen Barile und in London); auf der l. Schmalseite sitzt Achill leierspielend unter den Töchtern des Lykomedes; auf der Rückseite streng symmetrisch der Kampf zweier Kentauren mit Löwe und Löwin. Eine weit schönere Replik dieses Typus der Achilleussarkophage ist ein in Kertsch gefundener, sehr verstümmelter Sarkophag, der auf den Hauptseiten genau mit dem vorigen übereinstimmte, rechts die kaum noch erkennbaren Reste des Bogenschiessens und links den Abschied von Lykomedes in der Art der pseudogriechischen Sarkophage vom Louvre und Capitol zeigt. Die Augen des Lykomedes waren eingesetzt, was auf weitgehende Bemalung deutet; auf der Rückseite sind Eroten mit Festons dargestellt. Der Vortragende wies ferner auf ein Sarkophagfragment mit Darstellung des Freiermordes hin, von welchem eine entschieden moderne Wiederholung in Mantua existirt, und machte über einige andere Sarkophage Mittheilungen. — Hierauf trug Herr Puchstein die oben S. 213 abgedruckte Widerlegung der von Herrn Trendelenburg aufgestellten Deutung der pergamenischen ‚Schlangentopfwerferin' vor, Herr Engelmann die S. 209 veröffentlichte Erwiderung gegen Herrn Robert. — Herr Curtius machte darauf aufmerksam, dass der Bildhauer Herr Grüttner nach dreijähriger Arbeit jetzt so weit sei, dass Anfang December der ganze Ostgiebel des olympischen Zeus, in Originalgrösse ergänzt, aufgestellt werden könne. Es sei wünschenswerth, dass nun über die Anordnung der Giebelfiguren eine feste Ansicht der Sachverständigen sich bilde. Bisher, führte Herr C. aus, gab es zwei von einander abweichende Herstellungsversuche, welche beide in der Olympiaausstellung zum Vergleich neben einander aufgestellt sind. Neuerdings ist dazu ein dritter Versuch gekommen, welchen Herr Professor Kekulé im Rheinischen Museum Bd. 39 S. 481 veröffentlicht hat. K. erkennt die Gruppirung der drei Figuren in der rechten Giebelecke, wie sie Curtius verlangt, als unbedingt sicher an, nimmt aber an zweierlei in der Curtius'schen Aufstellung Anstoss, erstens daran, dass die beiden Zügelhalter, und zweitens, dass Mädchen und hockender Knabe einander nicht so entsprächen, wie es bei Gegenstücken verlangt werden müsse. Beide Paare blicken nach derselben Seite hin, das sei eine zwiefache Verletzung der Symmetrie.

Gegen diese Einwürfe ist zu erinnern, dass der eine nicht zutrifft, denn das Mädchen blickt nach links, der entsprechende Knabe nach rechts; hier ist Alles in Ordnung. Die Zügelhalter aber blicken beide hinunter. Ihre eigenthümliche Stellung und Kopfhaltung ist durch die Gespanne gegeben, deren Zügel sie vorsichtig halten. Die Kopfdrehung des Myrtilos ist wahrscheinlich dadurch motivirt, dass die Abwendung von Oinomaos ausgedrückt werden soll. Eine Verletzung der plastischen Symmetrie ist also auch hier nicht vorhanden.

Was nun zur Beseitigung der beiden angeb-

lichen Uebelstände im dritten Versuche vorgeschlagen wird, führt entweder zu unverkennbaren Uebelständen, oder ist der Raumverhältnisse wegen unmöglich. Unpassend erscheint es, wenn 1) das Viergespann rechts gar keinen Lenker hat (sollen wir uns die Zügel, deren Bohrlöcher vorhanden sind, schlaff zu Boden fallend vorstellen?), 2) Myrtilos als in Gedanken versunkener Greis hinter seinen Rossen sitzt, 3) eine Zofe der Sterope mitten in der Aufstellung der Gespanne unmittelbar vor der entscheidenden Aktion zu den Füssen der Königin kauert. Unmöglich aber ist es, wie nachher Herr Grüttner an der im Giebelrahmen aufgestellten Modellfigur nachwies, das Vorderpferd vom Gespann des Pelops zurückzuschieben und unter demselben einen die Hufe untersuchenden Diener anzubringen. (Dies Motiv war in der von H. Strack und Curtius 1852 veröffentlichten Restauration schon versuchsweise in Anwendung gebracht worden.)

Seitdem es zum ersten Male vergönnt ist, einen Tempelgiebel des fünften Jahrhunderts in voller Figurenzahl zur Anschauung zu bringen, ist auch die Frage nach den Gesetzen der Symmetrie innerhalb der Giebelcomposition in ein neues Stadium getreten. Die Frage ist noch controvers. Es ist noch die Ansicht einiger Gelehrten, dass es sich vorzugsweise um eine Symmetrie in den plastischen Umrissen und Linien handle, während die Andern verlangen, dass die ihrer Bedeutung nach sich entsprechenden Gestalten auch zur Rechten und Linken die entsprechenden Stellen haben müssen. Die letztere Ansicht wird durch die Restauration des Ostgiebels sowie durch die Beschreibung des Pausanias als die richtige bezeugt. Die ganze Composition ist ein vollkommen durchdachtes Werk, jede Figur steht an ihrer richtigen Stelle. Sieht man den einen Rosselenker vor den Rossen, so sucht das Auge den andern an derselben Stelle. Hätte einer von ihnen hinter den Gespannen gesessen (wo ihn die Pferde, wenn sie unruhig wurden, sogleich fortgeschleppt hätten), so müsste das Zügelwerk an dem ganzen Rumpfe des Vorderpferdes entlang gezogen gewesen sein, und davon müssten Befestigungslöcher an demselben zu erkennen sein.

Herr Grüttner sprach sich auf Grund seiner dreijährigen Beschäftigung mit den Bruchstellen des Ostgiebels, während welcher jede Möglichkeit der Ergänzung im Einzelnen erwogen sei, zum Schlusse dahin aus, dass man, von der festen Gruppe der rechten Ecke ausgehend, zu keiner anderen Aufstellung der 21 Figuren gelangen könne als zu der von Curtius vertretenen.

SCULPTUREN VON ILION.

(Tafel 14.)

Der Cult und Tempel der ilischen Athena, welche schon in der Ilias und den kyklischen Epen eine bedeutende Rolle spielen, treten in der Geschichte des historischen Ilion noch mehr hervor. Fast überall, wo die Stadt erwähnt wird, geschieht es wegen jenes altehrwürdigen Heiligthums. Xerxes, Mindaros, Alexander, die Diadochen besuchen dasselbe und bringen in ihm Opfer dar, und noch höher steigt sein Ansehn unter der römischen Herrschaft, als die Ilier die Aeneassage zu ihren Gunsten beim Senat und später bei den Kaisern geltend zu machen verstanden. Bis in die Zeit Julians stand ein Tempel der Athena Ilias umgeben von einem Temenos und waren die Kunstwerke in ihm wohl erhalten, während man allerdings an dem Gebäude selbst aus Rücksicht auf den religiösen Fanatismus einiges hatte zerstören müssen[1]). Diese Nachrichten der Schriftsteller werden durch die beträchtliche Anzahl der Inschriften von Ilion bestätigt, welche von der Zeit des Antiochos Soter bis in die spätere römische Kaiserzeit hinabgehen und zu einem grossen Theile sich auf das Heiligthum der Athena und ihre zwei Feste, die neuen und die kleinen Panathenäen, beziehen[2]). In jüngster Zeit ist ihre Zahl durch die Ausgrabungen Schliemanns bedeutend vermehrt worden. Derselbe fand 1872 die bekannte schöne Heliosmetope[3]). Sie gehört nach den Maassen zu dem grösseren Tempel, dessen Reste Schliemann gleichfalls gefunden hat und den er sicher richtig als den der Athena bezeichnet[4]). Bei der Veröffentlichung der Metope bemerkte E. Curtius[5]), dass wohl noch andere ähnliche Stücke vorhanden sein würden, und diese Vermuthung wurde bestätigt. Schon in den 'trojanischen Alterthümern' waren Ornamentfragmente aus Marmor als zum 'Minervatempel' gehörig bezeichnet und nebst anderen Resten von Ilion abgebildet worden[6]). Gelegentliche Erwähnungen

[1]) Julian. epist. ed. Henning (Hermes IX S. 258 f. = S. 603 f. ed. Hertlein): *ἡρῷόν ἐστιν Ἕκτορος ὅπου χαλκοῦς ἕστηκεν ἀνδριὰς ἐν ναΐσκῳ βραχεῖ, τούτῳ τὸν μέγαν ἀντέστησαν Ἀχιλλέα κατὰ τὸ ὕπαιθρον. . . . . βαδίσωμεν, ἔφην, ἐπὶ τὸ τῆς Ἰλιάδος Ἀθηνᾶς τέμενος, ὁ δὲ (Πηγάσιος) καὶ μάλα προθύμως ἀπήγαγέ με καὶ ἀνέῳξε τὸν νεὼν καὶ ὥσπερ μαρτυρούμενος ἐπέδειξέ μοι πάντα ἀκριβῶς σῶα τὰ ἀγάλματα . . . . πέφηνε γὰρ οὐδὲν οὐδαμοῦ τῶν ἱερῶν ἠδικηκὼς (Πηγάσιος) πλὴν ὀλίγων παντάπασι λίθων ἐκ καλύμματος* (so Hertlein statt *καταλύματος*), *ἵνα αὐτῷ σώζειν ἐξῇ τὰ λοιπά.* Von der Basis einer ähnlichen Statue wie die Hektors stammt wohl die nach der Buchstabenform der Kaiserzeit zuzuschreibende Inschrift *C. I. G.* 3606:

ΙΛΙΕΙCΤΟν
ΠΑΤΡΙΟΝΘΕ
ονΑΙΝΕΙΑΝ

Hektors Statue kann man sich dem auf Münzen von Ilion dargestellten weitausschreitenden Hektor ähnlich denken, ebenso wie das auf denselben sich findende Bild der Athena in archaisch gefälteltem Gewand, mit Polos, Speer und Spinnrocken, offenbar eine Nachahmung des Cultbildes im Athenatempel (s. Appian Mithrid. 53, Apollod. III 12,2,2, Servius zur Aeneis II 166, wo zu lesen: *dicitur Fimbriae quidam Romanus inventum indicasse*) ist, und wir der Gruppe des Romulus und Remus unter der säugenden Wölfin sowohl auf den Münzen als auf dem im Theater gefundenen Relief in Clipeusform (Schliemann, Troja S. 236) begegnen. Ueber die Münzen s. Schliemann Ilios S. 713, wo Abbildungen gegeben sind, und Troja S. 245 f.

[2]) *C. I. G.* 3595, 3598, 3599, 3601—3605, 3607, 3610, 3620, 3622. Nachträge zu den Inschriften geben Schliemann Ilios S. 699 f., Troja S. 252 f. und Lolling Mittheil. des athen. Inst. 1884 S. 69 f. Die recht zahlreichen Notizen der Schriftsteller über Ilion sind am besten von Böckh zu *C. I. G.* 3595 gesammelt und verarbeitet. Vgl. Schliemann Ilios S. 193 f. Noch nicht herangezogen sind die Epigramme *anth. Pal.* IX 28, 102—104, 387 und *anth. Lat.* 411 R.

[3]) Schliemann Trojan. Alterth. T. 30 und 31, Ilios S. 695, E. Curtius Arch. Ztg. 1872 S. 57 f. T. 64.

[4]) Troja S. 227, Ilios S. 35.

[5]) A. a. O. S. 59.

[6]) Taf. 167, 189.

anderer Sculpturfragmente, auch einer 'unvollendeten' (?) Metope finden sich in dem späteren Werk 'Ilios'[7]). Jetzt hat Schliemann in seiner neuesten Schrift 'Troja' eine dankenswerthe Nachlese auch in dieser Hinsicht gegeben. Wir finden auf S. 221f. Abbildungen von vier nach Maassen, Stil und Material zu derselben Reihe wie die Heliosdarstellung gehörenden Metopen[8]). Architektonisch interessant ist der Umstand, dass ähnlich wie die in eine Ecke gehörende Heliosmetope mit den zwei an sie anstossenden Triglyphen aus einem Block gearbeitet war, auch die anderen Metopen, welche keine Eckstücke bilden, je mit einer Triglyphe verbunden waren. Leider genügen die Holzschnitte in der jüngsten Schliemann'schen Publikation nicht, um ein sicheres Urtheil über den Stil der Sculpturen zu ermöglichen[9]). Ich gebe daher auf Tafel 14 neue Abbildungen derselben und füge eine kurze Beschreibung hinzu.

Die unter Nro. 1 abgebildete Metope (Breite 0,78, Höhe 0,608, Dicke 0,328, Relieferhebung bis 0,08) ist oben und an der l. Seite stark beschädigt; auch hat das Relief stark gelitten. Eine nach l. schreitende, kopflose weibliche Figur (Vorderansicht) in langem, flatterndem, dorischem Chiton mit Gürtel und Ueberschlag hat mit dem l. Arm, an dem sie einen runden Schild trägt (Innenseite sichtbar), einen nach r. zurückgesunkenen Krieger (Seitenansicht) im Haar erfasst und holt mit dem r. ausgestreckten Arm zum Stoss mit der Lanze gegen ihn aus. Er ist völlig nackt, trägt am l. Arm einen runden Schild (Aussenseite sichtbar) und sucht mit dem r. seinen Kopf, der fast völlig zerstört ist, von ihrem Griff zu befreien.

[7]) S. 697.

[8]) Die bei Schliemann Troja S. 221 abgebildete Metope, welche sich nicht in Berlin befindet, gehört wie die Heliosmetope auch dem Fundort nach zu dem grösseren Tempel. Die übrigen Stücke waren nach verschiedenen Orten verschleppt, doch kann ich nach eigener Anschauung versichern, dass Marmor, Stil und Maasse sich nicht von denen der in Ilion gefundenen Metopen unterscheiden.

[9]) Nur die Zeichnung der Athenametope (S. 223), welche übrigens nicht, wie man nach Schliemanns Worten annehmen könnte, von R. Schöne herrührt, macht eine Ausnahme, doch hat auch sie offenbar durch die Reproduction an Deutlichkeit verloren.

Trotz des Fehlens der Aegis ist sofort klar, dass die weibliche Gestalt niemand anders sein kann als Athena. Auch über ihren Gegner wird man nicht lange in Zweifel sein. Denn in welchem Kampf wird die Göttin häufiger und gerade in Werken der dekorativen Kunst mit grösserer Vorliebe dargestellt als in der Gigantomachie und zwar mit ihrem speciellen Gegner Enkelados? Dass dieser nicht in der für die Giganten der späteren Zeit charakteristischen Bildung, mit Schlangenfüssen, dargestellt ist, wird nicht befremden, da er auf dem grossen Fries des pergamenischen Altars als nackter, schöner Jüngling gebildet ist, ebenso wie viele andere Giganten. Auch scheint die Bildung gerade des Enkelados mit Schlangenfüssen erst in der römischen Kunst aufgekommen zu sein. Denn dieser sind zwei Reliefs, das eine aus Bronce im Museo Kircheriano (abgebildet *Journal of hellenic studies* 1883 zu S. 90), das andere aus Terracotta im Berliner Antiquarium Nr. 697 (in Unteritalien gefunden) sicher zuzuweisen. Beide haben die Mischgestalt, während sonst der überlieferte Typus der ganzen Darstellung nur wenig verändert ist.

Nur den Rest einer Kampfscene zeigt das als Nro. 2 abgebildete Bruchstück eines Metopen- und Triglyphenblockes (Metope: Erhaltene Breite 0,45, Höhe 0,615, Dicke 0,346, Relieferhebung 0,062; Triglyphe: B. 0,58, erhaltene Höhe 0,595, D. 0,374, Tiefe der Canäle 0,047). Es ist die obere Ecke der r. Seite der Metope, von dem Relief jedoch nur wenig erhalten. Man sieht den stark bestossenen, behelmten Kopf, die Schultern und den l. Oberarm eines nackten Kriegers (Vorderansicht). Gegen ihn war von l. ein runder Schild ausgestreckt, von dessen Rande noch ein Rest mit dem Porpax und an diesem wieder das Fragment einer l. Hand erhalten ist. Zwischen welchen Gegnern der Kampf stattfindet, lässt sich nicht entscheiden, da es keineswegs nöthig ist, dass alle Kampfdarstellungen der Metopen zu einer Gigantomachie gehörten, vielmehr, wie wir sehen werden, ein Relief auf einen anderen Kampf hinzuweisen scheint.

Wegen der Aehnlichkeit der Darstellung erwähne ich hier eine Metope, die nicht in Berlin

befindlich ist und für welche ich auf die Abbildung bei Schliemann S. 221 verweisen muss. Auch hier ist die Metope und die l. Triglyphe aus einem Stück gemeisselt und nur der r. Rand der Metope abgebrochen. Das Relief dagegen ist stark beschädigt: es fehlt der r. Arm der l. Figur und der l. und das l. Bein der r.; ferner hat, soviel die Abbildung erkennen lässt, die ganze Oberfläche der Körper stark gelitten, namentlich sind die Köpfe bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Dagegen ist die Darstellung völlig klar. Ein nach l. weit ausschreitender Krieger mit kurzem Chiton und Panzer (?) hat einen vor ihm ins Knie gesunkenen, mit etwas längerem Chiton bekleideten Gegner mit der R. im Haar gepackt und bedrohte ihn wahrscheinlich mit einer in der L. erhobenen Waffe. Der l. Arm des Unterliegenden scheint auf dem l. Knie zu liegen, während der r. wohl flehend oder abwehrend nach oben ausgestreckt war. Beide Krieger sind in Seitenansicht dargestellt.

Grösseres Interesse bietet das unter Nro. 3 abgebildete Bruchstück der l. unteren Ecke einer Metope (Erhaltene Breite 0,617, H. 0,465, D. 0,255, Reliefterhebung bis 0,072). Was von dem Relief erhalten ist, befindet sich verglichen mit den bis jetzt beschriebenen Stücken in recht gutem Zustande und zeigt besonders in der Behandlung des Nackten eine ähnlich sorgfältige, künstlerisch vollendete Arbeit wie die Heliosmetope. Wir sehen eine nach l. zurücksinkende, männliche, bis auf ein an den Schenkeln anliegendes Gewand nackte, jugendliche Gestalt, deren Unterschenkel und Schultern nebst Kopf und l. Arm fehlen. Das Abnehmen der Kräfte ist trefflich durch den schlaff herabsinkenden r. Arm und den in seinem oberen Theile etwas vorgeneigten Oberkörper ausgedrückt. Diese Gestalt wird durch eine andere, welche gebückt hinter ihr steht und mit kurzem Chiton und Hosen bekleidet ist, unter den Armen unterstützt und vor völligem Hinsinken bewahrt. Der Oberkörper derselben ist abgebrochen. Dies Motiv ist namentlich durch zwei Gruppen des Frieses von Phigalia bekannt, wo eine Amazone ihre zu Tode getroffene Schwester in ganz ähnlicher Weise aufrecht hält (Westseite 1[10]), Ostseite 15), doch findet es sich auch auf Sarkophagen mit Darstellungen des Todes der Niobiden und des Iphigeneiamythos[11]). Da die beiden letzteren Deutungen nicht in Betracht kommen können und die sinkende Gestalt sicher männlich ist[12]), so bleibt nur noch die Möglichkeit einer Scene aus einem Kampfe mit Barbaren. Dafür spricht vor allem die Tracht der stehenden Gestalt; ein weiteres Argument hoffe ich später beibringen zu können[13]). Ob durch die Beschädigung der Metope eine dritte Figur verloren gegangen ist, könnte fraglich erscheinen, doch bin ich nicht geneigt es anzunehmen, da die nur wenig gekrümmten Beine des Verwundeten den übrig bleibenden, nicht gerade bedeutenden Raum genügend füllen. Ausserdem wird aber in unseren Metopen wie namentlich die mit dem knieenden Krieger zeigt, das Gesetz der Raumfüllung nicht so streng wie in älteren Kunstwerken befolgt, und ein Angreifer oder theilnahmsvoller Zuschauer passt nicht zu der Gruppe, findet sich auch nicht auf den erwähnten ähnlichen Reliefs. Dagegen ist es recht wohl möglich, dass diese Metope mit einer der ihr benachbarten in Zusammenhang stand, eine Erscheinung, die wir schon bei den Parthenon- und Theseionmetopen beobachten.

Es gilt nun den Sculpturen womöglich ihren

[10]) Ich folge der von Overbeck angenommenen Zählung K. Langes.

[11]) Overbeck, Gallerie heroischer Bildwerke T. XXX 1, Stark Niobe und die Niobiden T. IV.

[12]) Ich bemerke dies wegen Schliemann, welcher ebenso wie sein Zeichner sich durch die jugendlichen, etwas weichlichen Formen und einen Bruch in der Brustgegend hat irre leiten lassen. Die Spuren des wie bei dem Gegner der Athena abgebrochenen Gliedes sind auch in unserer Phototypie, deren Aufnahme unter ziemlich ungünstigen Bedingungen erfolgen musste, zu erkennen. Auf die weichlichen, runden Formen des Kopfes des Helios ist von E. Curtius a. a. O. S. 60 mit Recht hingewiesen worden. Auch der ausgestreckte r. Arm desselben ist voll und zart gebildet. Uebrigens waren die im Relief nicht angegebenen Wagenräder, die Geissel oder die Zügel in der r. Hand offenbar in Farbe ausgeführt. Stilistisch sehr ähnlich ist der Heliosmetope die von E. Maass (*Annali dell' instituto* 1881 *tav. d'agg. E*) herausgegebene Terracottametope von Pästum, welche Dionysos und Selene auf einer von Stieren gezogenen Biga darstellt.

[13]) S. Anm. 32.

Platz in der Kunstgeschichte anzuweisen. Doch wird an der Hand von ausschliesslich stilistischen Kriterien eine genaue Zeitbestimmung kaum zu geben sein. Denn die lebhaften Bewegungen der Kämpfer, die flatternden Gewänder, die weichliche Bildung des menschlichen Körpers, der schwermüthige, fast schmerzliche Zug des Helioskopfes[14]) und die eigenthümliche Bildung des Haares desselben, alles das sind Eigenthümlichkeiten, welche der ganzen hellenistischen Kunst gemeinsam sind. Keine genauere Zeitbestimmung giebt ferner der doppelte Strahlenkranz des Helios, für den E. Curtius auf Münzen von Keos und Alexanders I. von Epeiros hingewiesen hat[15]); ebensowenig auch die architektonischen Beobachtungen der Architekten Schliemanns[16]). Dagegen darf man sich nicht durch Einzelheiten, wie namentlich die Bildung der Pferde des Helios, verleiten lassen unsere Sculpturen in der erwähnten Kunstepoche zu hoch hinaufzurücken, etwa in eine Zeit, als noch starker attischer Einfluss vorhanden war. Denn wenn auch, wie E. Curtius treffend bemerkt (S. 58), das Vorderpferd einer 'Studie nach dem Parthenonfriese' gleicht, so findet sich dieselbe Bildung mit dem starken Hals, der kurz geschorenen Mähne und dem gedrungenen, mächtigen Leibe auf beträchtlich späteren Denkmälern[17]). Doch ist es auch nicht nöthig trotz der Bemerkungen von Adler[18]) über den geraden Abschluss der Triglyphenfurchen, welchen er an Denkmälern römischer Zeit wiederfindet, bis in diese Zeit hinabzugehn[19]). Schliemann[20]) setzt nun den Tempel im Anschluss an Strabo (XIII 593) noch in das vierte Jahrhundert v. Chr. und lässt ihn von Lysimachos gebaut sein. Aber gerade dasjenige, was nach ihm Strabo berichtet, dass Lysimachos einen Tempel der Athena in Ilion gebaut habe, besagt jene Stelle nicht. Ich theile dieselbe, da wir sie noch anderweitig nöthig haben werden, unten in ihrer ganzen Ausdehnung mit[21]). Zunächst sieht man aus ihr, dass zu Alexanders Zeit ein Tempel der Athena vorhanden war, den er nicht ausbaute oder durch einen neuen ersetzte, sondern nur mit Weihgeschenken schmückte. Auch Diodor (XVIII 4) führt unter den von Alexander geplanten, aber von seinen Nachfolgern nicht ausgeführten Bauten ausdrücklich diesen Tempel auf. Wenn es weiter bei Strabo heisst, dass Lysimachos in der durch Synoikismos der umliegenden Ortschaften vergrösserten und mit einer Mauer umgebenen Stadt einen Tempel baute, warum soll damit gerade der Tempel der Athena gemeint sein? Gerade die unbestimmte

[14]) S. Conze über den Gesichtsausdruck in der Antike in den Preuss. Jahrb. 1874 S. 36 f., 39 f. Es ist derselbe Zug, welcher bekanntlich in seiner höchsten Potenz sich in den schmerzvoll verzogenen Brauen, der Stirn und dem Mund des sogenannten sterbenden Alexander, des Laokoon, mehrerer Giganten im grossen Friese von Pergamon u. a. ausspricht und wie in der Metope immer mit einer Wendung des Kopfes verbunden ist.

[15]) A. a. O. S. 59, vgl. Stephani Nimbus und Strahlenkranz S. 101 (461), S. 26 (386).

[16]) Troja S. 220.

[17]) S. z. B. *Monum. dell' inst.* VI. VII 84, 1.

[18]) Bei Curtius S. 59.

[19]) S. Anm. 32.

[20]) Troja S. 227.

[21]) XIII p. 593 C. § 26 (s. Gaede Demetrii Scepsii quae supersunt, Greifsw. 1880, p. 27): *τὴν δὲ τῶν Ἰλιέων πόλιν τῶν νῦν τέως μὲν κώμην εἶναί φασι τὸ ἱερὸν ἔχουσαν τῆς Ἀθηνᾶς μικρὸν καὶ εὐτελές, Ἀλέξανδρον δὲ ἀναβάντα μετὰ τὴν ἐπὶ Γρανίκῳ νίκην ἀναθήμασί τε κοσμῆσαι τὸ ἱερὸν καὶ προσαγορεῦσαι πόλιν καὶ οἰκοδομίαις ἀναλαβεῖν προστάξαι τοῖς ἐπιμεληταῖς ἐλευθέραν τε κρῖναι καὶ ἄφορον · ὕστερον δὲ μετὰ τὴν κατάλυσιν τῶν Περσῶν ἐπιστολὴν καταπέμψαι φιλάνθρωπον ὑπισχνούμενον πόλιν τε ποιῆσαι μεγάλην καὶ ἱερὸν ἐπισημότατον καὶ ἀγῶνα ἀποδείξειν ἱερόν · μετὰ δὲ τὴν ἐκείνου τελευτὴν Λυσίμαχος μάλιστα τῆς πόλεως ἐπεμελήθη καὶ νεὼν κατεσκεύασε καὶ τεῖχος περιεβάλετο ὅσον τετταράκοντα σταδίων, συνῴκισέ τε εἰς αὐτὴν τὰς κύκλῳ πόλεις ἀρχαίας ἤδη κεκακωμένας. κτέ.*

p. 594 § 27: *καὶ τὸ Ἴλιον δ' ὃ νῦν ἐστὶ κωμόπολίς τις ἦν, ὅτε πρῶτον Ῥωμαῖοι τῆς Ἀσίας ἐπέβησαν καὶ ἐξέβαλον Ἀντίοχον τὸν μέγαν ἐκ τῆς ἐντὸς τοῦ Ταύρου. φησὶ γοῦν Δημήτριος ὁ Σκήψιος μειράκιον ἐπιδημήσας εἰς τὴν πόλιν κατ' ἐκείνους τοὺς καιροὺς οὕτως ὠλιγωρημένην ἰδεῖν τὴν κατοικίαν ὥστε μηδὲ κεραμωτὰς ἔχειν τὰς στέγας. Ἡγησιάναξ δὲ τοὺς Γαλάτας περαιωθέντας ἐκ τῆς Εὐρώπης ἀναβῆναι μὲν εἰς τὴν πόλιν δεομένους ἐρύματος παρὰ χρῆμα δ' ἐκλιπεῖν διὰ τὸ ἀτείχιστον · ὕστερον δ' ἐπανόρθωσιν ἔσχε πολλήν. εἶτ' ἐκάκωσαν αὐτὴν πάλιν οἱ μετὰ Φιμβρίου Ῥωμαῖοι λαβόντες ἐκ πολιορκίας ἐν τῷ Μιθριδατικῷ πολέμῳ. συνεπέμφθη δὲ ὁ Φιμβρίας ὑπάτῳ Οὐαλερίῳ Φλάκκῳ ταμίας προχειρισθέντι ἐπὶ τὸν Μιθριδάτην· καταστασιάσας δὲ καὶ ἀνελὼν τὸν ὕπατον κατὰ Βιθυνίαν αὐτὸς κατεστάθη κύριος τῆς στρατιᾶς καὶ προσελθὼν εἰς Ἴλιον οὐ δεχομένων αὐτὸν τῶν Ἰλιέων ὡς λῃστὴν βίαν τε (μάντι* die Hss., von Meineke verbessert) *προσφέρει καὶ δεκαταίους αἱρεῖ. κτέ.*

Bezeichnung — mindestens wäre der Artikel zu erwarten — spricht für irgend eine andere Gottheit, etwa den *C.I.G.* 3599 erwähnten *Ζεὺς Πολιεύς*, da sonst der so gut unterrichtete Strabo die Bemerkung nicht unterlassen haben würde, dass das alte Heiligthum der Athena durch ein neues ersetzt wurde. Aber wer sagt uns, dass ein Neubau desselben gar so dringend nöthig war? Wir haben ja gesehen, dass es sich, als altberühmter Tempel, unter Alexander noch in dem Zustande befand, dass es die sicher prächtigen Weihgeschenke desselben aufnehmen konnte. Nach Lysimachos brach eine traurige Zeit über ganz Kleinasien wie über Ilion herein (vgl. das Orakel der Phaënnis bei Pausanias X 15,2f.). Um 215 v. Chr. wurde es nach Polybios (V 111) von einem Gallierschwarm belagert. Derselbe Gewährsmann weiss allerdings, dass es durch die Bewohner von Alexandreia Troas entsetzt wurde, aber Hegesianax bei Strabo (S. 594) berichtet, dass die Gallier Ilion in Besitz genommen, jedoch bald darauf wieder verlassen hätten, weil sie den unbefestigten Platz nicht halten zu können glaubten[22]. Das sind Unfälle, von denen wir durch zufällige Ueberlieferung etwas wissen; wie sehr aber die Stadt durch die fortwährenden Wirren der Diadochenzeit herabgekommen war, das zeigt die Nachricht des Demetrios von Skepsis, eines Augenzeugen, welchen Strabo hier namentlich citirt, obgleich er seinen *Τρωικὸς διάκοσμος* in dem ganzen Abschnitt über die Troas hauptsächlich benützt[23]. Demetrios war als Knabe zur Zeit des Krieges zwischen Rom und Antiochos nach Ilion gekommen und sah die Stadt in so verkommenem Zustande, dass sie nicht einmal mehr Ziegel auf den Dächern

[22]) Droysen Gesch. des Hellenismus II 348 Anm. 2 giebt dieser Ueberlieferung mit Recht den Vorzug vor der des Polybios, welche Böckh a. a. O. vertheidigt. Polybios benutzte wohl eine Quelle, welche die Sache für die Ilier und die Bewohner von Alexandreia Troas möglichst günstig darstellte, vielleicht den aus der letzteren Stadt selbst gebürtigen Hegesianax. Gerade die besondere Hervorhebung der rühmlichen That der Alexandriner (*οὐκ ἀγεννὴς πρᾶξις*) scheint darauf hinzuweisen. Auch eine Combination beider Nachrichten ist möglich, wenn man annimmt, die Gallier hätten die schlecht befestigte Stadt auf die Nachricht vom Anrücken der Alexandriner verlassen

[23]) S. Niese im Rhein. Mus. XXXII S. 86 Anm., Gaede Demetrii Scepsii quae supers. S. 13f.

hatte. Es liegt nicht der geringste Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln, und eine derartige Stadt verdient, selbst wenn sie noch Mauern hatte, den Namen *κωμόπολις*, welchen ihr Strabo für diese Zeit giebt[24]. Der alte Tempel der Athena wird aber in einem entsprechenden Zustande gewesen sein und selbst wenn man die kaum glaubliche Möglichkeit festhält, dass das von Lysimachos erbaute Heiligthum der Athena geweiht war, so kann auch dies recht wohl in jenen Unglücksjahren zerstört oder stark beschädigt worden sein. Weiter fährt nun aber Strabo fort: *ὕστερον δ' ἐπανόρθωσιν ἔσχε πολλήν*[25]. Dies *ὕστερον* wird durch den Zusammenhang auf die Zeit zwischen dem Galliereinfall, beziehungsweise dem Krieg mit Antiochos und der Einnahme durch Fimbria beschränkt, also auf die Jahre 215, beziehungsweise 190 bis 85. In dieser Zeit herrschte aber gerade die reiche, prachtliebende Dynastie von Pergamon (241—133), welche durch ihr Verhältniss zu Rom, das schon einmal einem hellenistischen Herrscher die ihm stammverwandten Ilier empfohlen hatte[26], darauf angewiesen war für dieselben zu sorgen. Dass Attalos I. (241—197) die Bürger für ihre Treue auszeichnete, wissen wir aus Polybios (V 78[27]), und *C.I.G.* 3616 zeigt

[24]) Boeckh a. a. O. hält die Bezeichnung *κωμόπολις* für unrichtig, weil bei Livius XXXVII 37 erzählt wird, das Heer des L. Scipio habe unter den Mauern von Ilion gelagert, aber einmal besagt eine derartige Erwähnung derselben nicht genug, um die Annahme zu verbieten, dass wir es nur mit einem gewöhnlichen terminus technicus zu thun haben; und dann ist es auch keineswegs unmöglich, dass eine *κωμόπολις* mit Mauern umgeben ist, die ja stark beschädigt und nicht vertheidigungsfähig sein können.

[25]) Diese Worte machen den Eindruck, als wenn sie an Stelle einer längeren Aufzählung des Demetrios ständen.

[26]) Suet. Claud. 25: *Iliensibus, quasi Romanae gentis auctoribus, (Claudius) tributa in perpetuum remisit recitata vetere epistula Graeca senatus populique Romani Seleuco regi amicitiam et societatem ita demum pollicenti, si consanguineos suos Ilienses ab omni onere immunes praestitisset.*

[27]) Dieser königliche Gnadenbeweis wird in's Jahr 216 gesetzt, also noch ein Jahr vor dem Galliereinfall. Doch kann man hieran nicht Anstoss nehmen, wenn man erwägt, dass auch Strabos Zeitbestimmung nur eine ungefähre ist, und dass jene Gunstbezeugung (*χρηματίσας φιλανθρώπως*) schon nach dem Wortlaut keine grössere Wohlthat, sondern nur ein Ehrendecret oder etwas ähnliches war. Das Fragment eines solchen an die Ilier von einem hellenistischen Herrscher, in welchem Francke (Richter'sche Inschriften S. 437) einen Attaliden vermuthet, und

die Existenz einer *φυλὴ Ἀτταλὶς* in Ilion, eine ausserordentliche Ehrenbezeugung, welche gewiss ihren guten Grund hatte. Nun ist die Vorliebe der pergamenischen Herrscher für den Cult der Athena bekannt, und wenn Strabo gerade für diese Zeit von einer Wiederherstellung der Stadt spricht, welche Vermuthung liegt da näher als die, dass sie den Plan des grossen Alexander ausführten und an Stelle des alten, jetzt sicher baufälligen oder zerstörten Tempels einen neuen würdigeren errichteten oder wenigstens die Ilier beim Bau thatkräftig unterstützten?

Zu derselben Annahme nöthigen gewisse Beobachtungen an den Sculpturen. Ich lege weniger Gewicht auf manches Stilistische, was uns schon oben zur Heranziehung der pergamenischen Reliefs veranlasste, ebenso wenig auf die bedeutende Aehnlichkeit der Athenametope mit der Athenagruppe vom pergamenischen Altar, ein Vergleich, welcher sich wohl jedem Beschauer bei dem Anblick jener aufdrängt. Trotzdem auch dies nicht zu unterschätzende Beweismomente sind, so wiegen sie für sich allein betrachtet nicht schwer genug, denn die Stileigenthümlichkeiten berechtigen zu keiner genaueren Datirung, und die Aehnlichkeit der einen Scene lässt sich auch durch die so oft zu beobachtende Ueberlieferung des gleichen Schemas für die gleiche Darstellung erklären. Wichtiger ist schon, wenn wir in der Ausführung des Detail eine überraschende Aehnlichkeit finden. So kehrt die Innenverzierung des Rundschildes der Athena durch Kreise und an dieselben sich anschliessende Kreisausschnitte nicht nur auf den Reliefs der Gigantomachie [28]), sondern auch auf einer Kampfscene des Telephosfrieses wieder [29]). Völlig entschieden wird

worin ein früherer Brief und Weihgeschenke an die Athena Ilias erwähnt werden, ist noch erhalten (*C. I. G.* 3605).

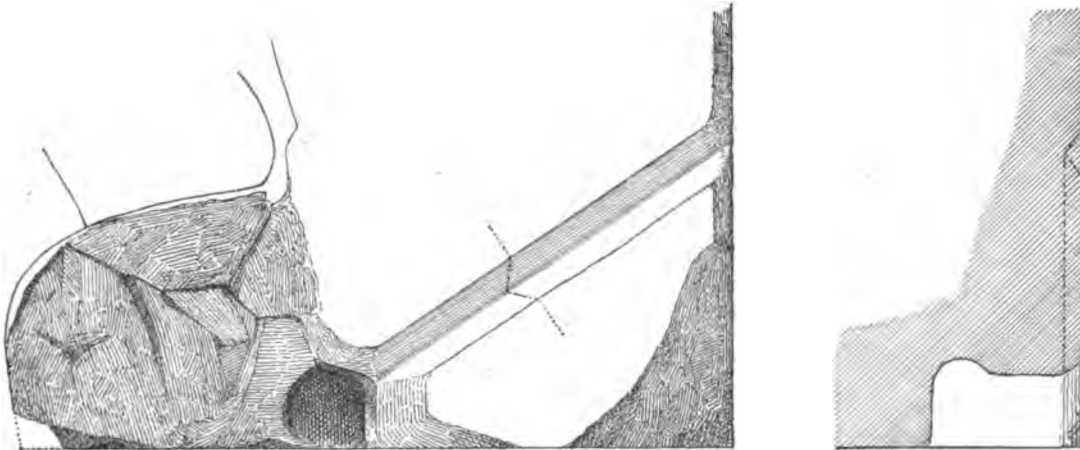
[28]) Athenagruppe (abgebildet im Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen I: Conze, Humann u. s. w., vorläufiger Bericht T. IV = Overbeck Gesch. der griech. Plastik [3] II Fig. 132 A) und die mit H, K, M bezeichneten Reliefs. Ueber die Verzierungen der Schilde s. H. Brunn die kunstgeschichtliche Stellung der pergam. Gigantomachie im Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen V (1884) S. 236 f.

[29]) Erwähnt in der Beschreibung der pergamen. Bildw. herausg. von der Generalverwaltung der kgl. Museen, 6. Aufl. S. 24.

die Sache durch zwei technische Momente. Einmal liess sich durch genauen Vergleich an den Bruchstellen constatiren, dass die Metopen aus demselben ziemlich grobkörnigen, weissen und nur ganz wenig ins Blaue spielenden Marmor angefertigt sind wie der grosse und kleine Fries [30]). Dann ist aber auch die Art der Vereinigung einer Platte mit der anderen völlig übereinstimmend. Bekanntlich spielt in der Architektur der hellenistischen Epoche im Gegensatz zu der klassischen Zeit der Bleiverguss bei der Verbindung von Werkstücken eine grosse Rolle. So finden wir in Pergamon (z. B. an der r. unteren Ecke des Zeusreliefs der Gigantomachie), um eine Platte an der Schmalseite mit dem unter ihr befindlichen Werkstück zu vereinigen, das eigenthümliche Verfahren, dass unten an der Stossfläche von der Rückseite aus ein schräger Canal hineingearbeitet ist, welcher etwa in der Mitte der Dicke der Platte endigt. Von den beigedruckten Skizzen giebt die grössere eine Seitenansicht dieses Canals (die glatt erhaltenen Theile der Stossfläche sind weiss gelassen, die beschädigten schraffirt), die kleinere einen Durchschnitt des Loches, in das er mündet. Durch den Canal wurde offenbar das geschmolzene Blei um einen Eisendübel herumgegossen. Einen gleichen Canal finden wir aber auch an der Athenametope von Ilion völlig an derselben Stelle wie an dem Zeusrelief.

Hierdurch ist, wie ich glaube, der genügende Nachweis erbracht, dass die Sculpturen des Athenatempels und mithin er selbst ungefähr derselben Zeit angehören wie die Reliefs des grossen Altars von

[30]) Seine Herkunft ist noch unbekannt; er wird wohl in Kleinasien selbst gebrochen sein. Das Material der Heliosmetope wurde bei ihrer Auffindung für parischen Marmor erklärt, doch ist dieser feinkörniger. Eine zweite gleichfalls in Ilion (s. zwei Basen im Schliemann-Museum Inv. 5589, 5590) und Pergamon vorkommende, stärker ins Blaue spielende und deshalb für bessere Sculpturen nicht verwendete Marmorart wurde offenbar schon im Alterthum von der anderen kostbareren unterschieden, da es *C. I. G.* 3595, 55 heisst: *εἰκόνα χρυσῆν (Ἀντιόχου) ἐφ' ἵππου ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀθηνᾶς ἐν τῷ ἐπιφανεστάτῳ τόπῳ ἐπὶ βήματος τοῦ λευκοῦ λίθου* und 3598, 19: *ἀναγράψ[αι τόδε τὸ ψήφισμα εἰς στήλας δύο] τοῦ λευκοῦ λίθου.* Auch in der von Schliemann Troja S. 235 veröffentlichten, auf einer 'weissen Marmorplatte' eingegrabenen Inschrift ist mit Sicherheit: *ψή]φισμα εἰς στήλην τοῦ [λευκοῦ λίθου εἰς] τὸ ἱερὸν τῆς Ἀθηνᾶς* zu ergänzen.



Pergamon, und wohl auch von Künstlern derselben Schule, vielleicht sogar auf Befehl desselben Herrschers, Eumenes II. (197—159), angefertigt sind[31]). Der spätere Brand des Tempels bei der Eroberung Ilions durch Fimbria hat nach Schliemann's Beobachtungen (Troja S. 226f.) mehr das Innere und die obersten Bauglieder wie die Sima betroffen[32]), so dass auch der schon an und für sich kaum glaublichen Annahme, der Tempel mit seinen Sculpturen sei nach der Fimbrianischen Zerstörung errichtet worden, jeglicher Halt entzogen wird.

Als weitere Reste der Metopen führt Schliemann[33]) einen Athena- und einen Pferdekopf auf, welche sich wahrscheinlich in seiner Sammlung in Athen befinden. Ausserdem besitzt das Berliner Schliemann-Museum das abgeschlagene Vordertheil eines männlichen, jugendlichen Kopfes (auf unserer Tafel als Nro. 4 in grösserem Massstabe wie die übrigen Stücke abgebildet[34]), welcher zwar stark beschädigt ist, aber nach Stil, Material und Grössenverhältnissen sicher zu den Metopen gehört. Der Mund ist so weit geöffnet und die Oberlippe so sehr in die Höhe gezogen, dass man versucht sein kann an einen Sterbenden aus einer Kampfscene zu denken. Endlich sind unter den auf den Tafeln: 119, 120, 136, 137, 155, 158, 167, 189 der 'trojanischen Alterthümer' abgebildeten Marmorfragmenten einige, die als Reste ilischer Sculpturen einer genaueren Untersuchung wohl werth wären, wenngleich keines zu den Metopen zu gehören scheint.

Otto Rossbach.

31) Da auf diese Weise die Sculpturen nahe an die römische Zeit herangerückt sind, so findet die angeführte Bemerkung Adlers ihre Erledigung. Auch ein Barbarenkampf, wie wir ihn in der einen Metope sahen, hat gerade bei einem Tempel, welcher in der Zeit der Gallierkämpfe mit Unterstützung eines pergamenischen Fürsten errichtet wurde, seine besondere Berechtigung.

32) Man sieht hieraus, wie sehr Appian übertreibt, wenn er Mithrid. 53 sagt: καὶ οἰκόπεδον οὐδὲν — οὐδ' ἱερὸν οὐδ' ἄγαλμα ἦν. Dagegen spricht Strabo nur von einer Schädigung der Stadt, ein neuer Beweis für seine Zuverlässigkeit.

33) Troja S. 240f.

34) Trojanische Alterth. T. 34 nr. 852 wird eine ungenügende Abbildung gegeben.

BEITRÄGE ZU DEN GRIECHISCHEN VASEN MIT MEISTERSIGNATUREN.

(Tafel 15. 16. 17.)

Der Besuch mehrerer öffentlicher und privater Vasensammlungen[1]), sowie die Durchsicht des Apparates im archäologischen Institut zu Rom setzen mich in Stand, zu der ungemein nützlichen Zusammenstellung „griechischer Vasen mit Meistersignaturen" von Klein (Separatabdruck aus Band XXXIII der Denkschriften der Wiener Akademie) eine Reihe von mehr oder minder wichtigen Verbesserungen und Ergänzungen zu geben. Ich benutze zugleich die Gelegenheit einige der hierher gehörigen Vasen zu veröffentlichen. Blosse Berichtigungen zu Klein's Angaben sind in kleiner Schrift gegeben, die Namen der hier zuerst nachgewiesenen Künstler mit einem Stern bezeichnet.

Amasis (Klein a. a. O. S. 20).

3. Beschrieben von F. v. Duhn im *Bull. d. Inst.* 1878 S. 206; Fundort Orvieto; Höhe c. 26 cm. Die Vase befindet sich jetzt in der Sammlung Bourguignon zu Neapel. Eine eingehende Beschreibung ist angesichts unserer Tafel 15 nicht nöthig. Auf A handelt es sich schwerlich, wie Duhn meint, um Flucht und Verfolgung, sondern es sind in wenig prägnanter Situation zwei ruhig nach links gehende Krieger dargestellt, von denen der erstere sich umwendet. Zwischen ihnen steht

AMASISMEΓOIESEN

— Duhn übersah das μ' —; das Gleiche ist nach Analogie von No. 1. 4. 5 auch auf B zu ergänzen. — In Feinheit und Fleiss der Zeichnung, sowie in Art der Darstellung berührt sich die Vase eng mit No. 1.

Timagoras (Klein S. 23).

2. Zeichnung im Apparat des archäol. Instituts zu Rom.

Nikosthenes (Klein S. 24).

Es kommen neu hinzu

71. Kleine sfg. Amphora mit gewöhnlichen Henkeln in Corneto, Museo Tarquiniese. Dicht unter dem Hals

A. rechts und links von einem Dreifuss ein Faustkämpfer. Die Inschrift

NIKOSΘENESEΓOIESEN

ist neben der Darstellung im Bogen geschrieben.

B. Die gleiche Darstellung ohne Inschrift. Vgl. das Bild am Hals von No. 30 und 33.

72. Rfg. Kantharos in Corneto, Sammlung Bruschi.

A. Oberer Streifen: Dionysos mit rechts gewandtem Kopf nach links gelagert, hält in den Händen Weinreben und Trinkhorn. Unterer Streifen: Herakles kämpft mit dem Löwen; rechts davon kleine Figur mit Pileus, wohl Iolaos.

B konnte ich leider nicht sehen, doch steht die Publikation in den Institutsschriften bevor. — Gewöhnliche Meister-Inschrift am Fusse des Gefässes. Klein S. 24 und 32 (zu Nr. 68. 69) bezweifelt, dass Nikosthenes bei rothfigurigen Vasen mit seinem Namen der Maler sei. Jedenfalls würde er sich auf dem Kantharos von einer ganz neuen, vortheilhafteren Seite zeigen.

Tleson (Klein S. 33).

14. Zeichnung in Apparat des Instituts zu Rom.

Uebersehen ist

34. Schale, nur mit Inschrift, im Museo Gregoriano (No. 201).

Hermogenes (Klein S. 37).

15. In der That dieselbe Darstellung wie auf 12 und 13, was Klein vermuthete.

Charinos (Klein S. 40).

1. Das unter dieser No. beschriebene Gefäss befindet sich nicht in Berlin, sondern im Museo Tarquiniese zu Corneto.

Zu den beiden Nummern bei Klein kommen hinzu

3. 4. Trinkgefässe von gleicher Art wie 1, in Berlin und (wie Furtwängler im Berliner Vasenkatalog mittheilt) in Petersburg, fast identisch mit einander und zu Vulci in demselben Grabe gefunden. Die Haube des Kopfes ist netzartig bemalt; unter der Mündung ein Palmettenstreif. Auf dem

[1]) Es sind besonders folgende: Museo Gregoriano zu Rom, Museo Tarquiniese und Sammlung der Gräfin Bruschi zu Corneto, Museo Etrusco zu Florenz, Vasensammlung der archäolog. Gesellschaft zu Athen, Museo nazionale und Sammlung Bourguignon zu Neapel, Vasensammlung König Ludwigs I. zu München.

Henkel ist eingeritzt

+ΑΡΙΝΟϟ ΕΠΟΙΕϟΕΝ.

Vgl. Helbig *Bull. d. Inst.* 1883 p. 165f.

*Chiron (vgl. Klein S. 86).

Kleine Schale im Museo Gregoriano (No. 229). Sie ist nach Art der Schalen des Tleson 1—11 nur mit Palmetten an den Henkeln verziert. Auf jeder Seite +ΙΡΟΝ ΕΠΟΙΕϟΕΝ. Das + ist beide Mal etwas undeutlich geschrieben und gleicht einem ϟ, doch steht die Lesung fest. Vermuthlich ist auch auf dem Fragment zu Athen bei Benndorf Vasenb. XII 5 der erste Buchstabe nicht ein Ε, sondern ein +.

*Sikelos.

Panathenäische Preisamphora im Museo nazionale zu Neapel (No. 112, 848) aus Tarent, wohl dem 5. Jahrhundert angehörig.

A. Athena zwischen Säulen, auf denen je ein Hahn sitzt. Links τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων; rechts eingeritzt in den schwarzen Firniss

ϟΙΚΕΛΟϟ ΕΓΡΑΦϟΕΝ.

Pamphaios (Klein S. 41).

5. Im Innern ist ebenso wie bei 3 und 4 ein bärtiges Gorgoneion dargestellt.

8. Gehört zu Klasse II, da nur die Aussenbilder roth, das Innenbild dagegen schwarz ist. Am Fusse steht ΠΑΝΦΑΙΟϟ ΜΕΠΟΙΕϟΕΝ — Klein beachtet das μ' nicht —; doch ist der Zweifel über die Zugehörigkeit des Fusses, der *Museo Gregoriano* p. 13 zu Tafel 64,4 geäussert ist, wohl begründet.

12. Klein giebt die Inschriften nicht genau wieder:

I. ΗΟ ΠΑΙϟ ΚΑΛΟϟ.

A. Rechts von Herakles ΑΚΛΕϟ.

Helbig erkannte (*Bull. d. inst.* 1877 p. 114) rechts von der Flügelfigur auf Kyknos' Seite Οϟ, was er zu καλός ergänzte; doch steht deutlich ΦΟΒΟϟ da, der Name des Wagenlenkers, und hierdurch wird Heydemanns auf Grund der Berliner Kanne bei Gerhard A. V. Taf. 122f. aufgestellte Vermuthung, die Figur sei Φόβος zu nennen, bestätigt

25. Der Zeichnung im Apparat des Instituts zufolge steht auch ΗΕΛΕΝΕ auf der Amphora. Die Meisterinschrift lautet ΦΑΙΦΑΙΟϟ ΕΠΟΙΕϟΕΝ; der Zeichner hat ein „sic!" dazugeschrieben.

Neu kommt hinzu

28. Sfg. Schale älterer Form aus Orvieto, in der Sammlung Bourguignon zu Neapel. Die Zeichnung ist mit schwarzem, an den Rändern heller werdendem Firniss und rothbrauner Farbe (in unserer Publikation, Taf. 16,1, schraffirt) etwas flüchtig auf weissem Pfeifenthon ausgeführt. Der Contur ist nirgends gravirt. Der ganze Fuss ist neu. Durchmesser $20\frac{1}{2}$ cm.

I. Ein bärtiger Reiter mit Petasos, Chlamys und zwei Speeren sprengt nach rechts; unter ihm läuft ein Hund. Die heller gezeichneten Theile sind von einem Vasenrestaurator in S. Maria di Capua sehr geschickt mit Bleistift auf der Schale ergänzt. Ueber dem Reiter nach Aussen gerichtet die Inschrift ΠΑΝΦΑΙΟϟ ΕΠΟΙΕϟΝ (sic!).

A. B. Jederseits zwei Panther, einander gegenüberstehend, die Köpfe dem Beschauer zugewendet. Neben den Henkeln sind Palmetten gezeichnet. — Die Schale steht, was Technik und Darstellung betrifft, unter den Gefässen des Meisters einzig da.

Schalen mit dem Schlagwort εποιεσεν (Klein S. 50).

7. Auf A ΕΠΟ ΕΙΕϟΕΝ.

Hinzu kommen

10. Museo nazionale in Neapel; vgl. Heydemanns Katalog 2614. Ein Künstlername hat dort nicht gestanden.

11. Kleine Schale aus Orvieto im ältesten rfg. Stil, ohne Aussenbilder, Juli 1884 im Kunsthandel gesehen. — Ein Mann sitzt nach rechts auf dem Boden, fasst mit der Linken an die Scham einer rechts von ihm stehenden nackten Frau, welche das linke Bein hoch aufhebt, und hält eine Lampe in der Rechten. Links am Rand steht ΠΟΙ ϟΕΝ; sonst kann nichts dort gestanden haben.

Epilykos (Klein S. 51 und 87).

1. Zeichnung im Apparat des Instituts. Der bärtige Hermes, in der Linken (sic!) eine Blume haltend, steht ruhig nach rechts. Das ϟ des Meisternamens fehlt. Im Katalog Campana IV 669.

3. Fragmente eines kleinen becherartigen Gefässes aus Vulci, jetzt im Berliner Museum, auf Tafel 17,1 in natürlicher Grösse publicirt. Es liess sich ermitteln, dass das Gefäss in der Höhe der Basislinie, auf welcher die Zeichnung steht, einen Durchmesser von 10,8 cm. hatte. Von der einen Seite sind auf vier zusammengehörigen Fragmenten vier Figuren, von einer fünften links ein Fuss, von einer sechsten rechts der Zipfel eines Gewandes erhalten. Links stehen zwei Männer einander gegenüber; der Eine trägt in der Linken

an einem Bande einen zerstörten Gegenstand (ein Salbfläschchen?), in der Rechten zwei Speere, die vermuthlich auf der Schulter auflagen; der Andere, über dessen Schulter ein mit Pünktchen verziertes Gewand geworfen ist, streckt gegen den Gefährten die rechte Hand aus und hält in der linken einen Krückstock. — In lebhafter Unterhaltung begriffen ist auch das zweite Paar. Einem ruhig dastehenden, nackten Jüngling sitzt auf einem Stuhl ein anderer gegenüber, der um den Unterkörper ein Gewand geschlungen hat. Ein Jeder streckt die eine Hand aus und trägt in der andern eine grosse Blume. Das Haar der drei erhaltenen Köpfe ist mit einem Epheukranz umwunden, die Wange mit spärlichem Bart versehen. — Zwischen dem ersten Paar ist der Rest des *ἔγραφσ* EN, über dem zuletzt beschriebenen Jüngling ΕΠ *ι* ⅃V *κος* erhalten, dem vermuthlich nach Analogie von No. 1 bei Klein ein *καλός* resp. *καλῶς* hinzugefügt war. Ob die Schalen mit *Ἐπίλυκος καλός* ohne Verbum, also No. 2 und die S. 87 nachträglich verzeichneten dem Meister dieses Namens angehören oder nur eine Lieblingsinschrift tragen, ist nicht auszumachen; angesichts der Vase 5 des Euthymides (vgl. unsere Bemerkungen unten S. 252) und No. 12 des Kachrylion ist auch Ersteres möglich; jedenfalls hat aber auf No. 1 und der neuen Vase der Meister sich genannt. — Sonst sind nur noch zwei aneinander passende Fragmente mit den Resten zweier nach links gewandter Figuren erhalten. Die eine ist in den Mantel gehüllt und hält in der Linken vermuthlich die Hand eines Gefährten. Ihr folgt ein Jüngling, der ein Plektron und eine Schildkrötenleier hält. Das eine Bein ist weit vorgesetzt, der Oberkörper rückwärts gelegt, eine Bewegung, die bei ähnlich ausgerüsteten Theilnehmern eines *κῶμος* häufig wiederkehrt. Rechts von ihm schliesst eine Palmette die Darstellung ab. Da sich zwischen diesen Personen die Reste eines zweiten *ἔγρα* ΦϟEN befinden, auch, wie es scheint, hier ein *κῶμος* dargestellt war, so werden wir dieses Stück als Gegenseite des anderen zu betrachten haben. — Die Zeichnung ist noch etwas unbehülflich, aber sehr sauber; Details am Körper sind fast gar nicht angegeben; die Gesichter mit ihren etwas unförmlichen Nasen machen einen burlesken Eindruck [2]).

Memnonvasen (Klein S. 52).

Neu:

18. Rothfigurige Schale zu Florenz.

I. Reiter nach links. MEMNON KALOϟ.

A. Quadriga nach links. MEMNON KALOϟ.

B. Zwischen zwei Kriegern, die gegen einander losstürmen wollen, befindet sich ein Mann, in Mantel gehüllt und mit Lanze versehen, in heftiger Aufregung. MEMNON KALOϟ AMOΦO+O.

Euphronios (Klein S. 59).

Derselbe charakteristische Gesichtstypus, wie ihn die Figuren des Innenbildes auf der Theseusschale des Meisters und mehrere Panaitiosschalen (vgl. unten) haben, findet sich, worauf mich der Direktor Milani aufmerksam machte, auf einer rfg. Amphora zu Florenz, welche Heydemann Mittheilungen aus den Antikensammlungen S. 92 No. 37 beschrieben hat. Ich stehe nicht an, das vortrefflich gezeichnete Gefäss als Werk des Euphronios zu bezeichnen, von dem ja nach Kleins Vermuthung S. 59 auch eine bezeichnete Amphora existirt, und bemerke ferner, dass ähnliche Gefässe (Fig. 63 und 68 in Heydemanns Neapler Vasensammlung) existiren, die, noch strengen Stils, aber meist flüchtiger Ausführung, lebhaft an Darstellungen des Duris oder Hieron erinnern, so dass sie wenigstens als Schulgut dieser Meister angesehen werden müssen. Dahin rechne ich a) *Museo Gregor.* LVIII 1 (*α.* Diskobol *β.* Mann mit Mantel und Krückstock); b) ibid. No. 92 (nicht publicirt, Fig. 68 bei Heydemann: *α.* Jüngling mit Mantel und siebensaitiger Leier einer auf den Stock sich stützenden Mantelfigur gegenüber; dazwischen

[2]) Nur in äusserlicher Verbindung mit dem beschriebenen Gefäss stehen zwei Fragmente, die wir ebenfalls (auf Tafel 17,2) veröffentlichen. Sie gehören einer gleichartigen Vase an, sind mit den Epilykos-Fragmenten im gleichen Grabe gefunden und befinden sich auch im Berliner Museum. Doch sind die Scherben viel dünner, und die Darstellung zeigt eine Hand, welche bedeutend feiner zeichnen konnte. Beide Stücke bildeten den Abschluss je einer Seite, der durch Ranken und Palmetten gegeben ist. Von dem einen Bilde, das palästrischen Inhalts war, ist ein bekränzter Jüngling erhalten, der mit beiden Händen einen Diskus nach links vorstreckt, von dem andern ein prächtig gezeichneter, ebenfalls bekränzter und nach links profilirter Satyr, der vor irgend etwas verwundert zurückfährt.

Schwamm und Striegel, β. ganz flüchtige Mantelfigur nach rechts); c) eine Vase in Corneto (α. links: Mantelfigur auf Krückstock, rechts: sitzender Ephebe, β. links: sitzender Mann; rechts: stehender auf Stock gestützt und ein Band haltend).

Unzweifelhaft gehört dem Euphronios die kleine Schale 515 in München an, die demnächst in dieser Zeitung veröffentlicht werden soll. Die Gesichtszüge namentlich der Figur des Innenbildes und die Art, wie bei dieser mit grösster Liebe und Sorgfalt der Rücken mit allen seinen Muskeln gezeichnet ist, lassen über die Zuweisung keinen Zweifel. — Das Sigma der Inschrift innen ist beide Mal nur drei-, nicht vierstrichig, wie Jahn angiebt.

Vasen mit dem Lieblingsnamen Panaitios (Klein S. 62).

Neu kommt hinzu:

8. Rfg. Schale aus Orvieto, in der Sammlung Bourguignon zu Neapel. Durchmesser $22^1/_2$, Höhe 10 cm. Abgebildet auf Tafel 16,2. Der Henkel links war bereits im Alterthum abgebrochen und mit Metallklammern befestigt. Die Zeichnung ist sehr sorgfältig; die feineren Muskeln sind mit ganz hellem, nicht immer deutlichem Firniss, die Kränze u. s. w. mit Rothbraun angegeben.

I. Ein völlig nackter Jüngling steht nach rechts in gebückter Stellung, den linken Arm erhoben, und ist im Begriff einen Diskus nach hinten zu führen, um ihn dann vorwärts zu schleudern; hinter ihm, seine Figur schneidend, lehnen zwei Stangen, links hängt Palästritengeräth, Schwamm, Lekythos und Striegel. Am Rand entlang liest man ΠΑΝΑΙΤΙΟΣ ΚΑΛΟΣ.

Auf den Aussenseiten sind je zwei Palästriten in Gegenwart eines Aufsehers dargestellt.

A. Ein Jüngling, dessen Kopf zerstört ist, geht nach rechts, in jeder Hand einen Halter vorstreckend. Rechts von ihm steckt im Boden eine Spitzhacke, links hängen zwei Halteren. In der Mitte des Bildes sehen wir einen zweiten Jüngling in ähnlicher Stellung wie sein Genosse im Innenbild. Doch streckt jener den linken Arm nur vor und zeigt den Diskus in der Seitenansicht. Mit diesem Palästriten beschäftigt sich der Aufseher, der von rechts herbeieilt und mit der Rechten einen langen Stab weit vorstreckt; er ist in einen Mantel gehüllt, welcher nur die rechte Schulter und Brust frei lässt. — Zusammenhängender noch ist die Darstellung von

B. Hier sieht der mit der entsprechenden Figur des Gegenbildes fast genau übereinstimmende Aufseher einem Jüngling zu, der in kühnem Sprunge durch die Luft saust. Die Beine und die Arme mit den Halteren sind vorgestreckt, dadurch der Rücken stark gewölbt, die ganze Figur in ihrer momentanen Bewegung vortrefflich der Natur abgelauscht und durchgeführt. Sie gewährt zugleich eine klare Vorstellung vom Gebrauch der Halteren beim Springen. Sie erhöhen die Bewegung, indem sie vorgeschleudert werden, müssen aber, sobald das Ziel erreicht ist, kräftig nach hinten geworfen werden, damit der Körper des Springers, der sonst in der begonnenen Bewegung beharren würde, fest auf dem Flecke stehen bleibt. — Der Sprung ist so wohlgelungen, dass der Palästrit links, der gleichfalls mit Halteren versehen ist, mit Recht darüber erstaunt ist. Er geht nach links, vermuthlich um gleichfalls Anlauf zum Sprunge zu nehmen, wendet aber den Kopf und die ausgestreckte Linke zurück. — Alle Figuren tragen einen Myrthenkranz im Haar und haben auf der Backe einen schwach sprossenden Bart. Die Palästriten sind im Gegensatz zu den Aufsehern völlig nackt.

Ich trage kein Bedenken, die Schale dem Euphronios zuzusprechen. Den Lieblingsnamen Panaitios theilt er freilich mit Duris, nicht aber jene Eigenthümlichkeiten der Zeichnung, die nur ihm angehören, ich meine ausser der sorgfältigen Rückenansicht des Diskobols vor Allem die öfter erwähnten merkwürdigen Umrisse des Gesichtes mit der sehr prononcirten Nase und den lebendigen Ausdruck desselben. Die Starrheit, welche die Gesichtszüge auf den älteren Schalen tragen, ist völlig überwunden; andererseits aber der Schematismus auf denen der Durisfiguren noch nicht erreicht, die schöner, aber weniger ursprünglich und frisch sind.

Duris (Klein S. 64).

5. 6. 12 und 19 publicirt Arch. Zeitg. 1883 Taf. 1—3; vgl. ebd. S. 1 ff.

Ausser der Schale mit dem Lieblingsnamen Diogenes bei Gerhard A. V. IV 271, die ich Arch. Zeitg. 1883 S. 12 als Werk des Duris bezeichnete, sind ihm mehrere Schalen zuzusprechen, die nicht allein im Stil auffallend mit Vasen besonders der entwickelteren Periode des Meisters übereinstimmen, sondern auch in dem Gegenstande der Darstellung.

Repliken von No. 7 bei Klein sind folgende Schalen:

a) in Florenz, beschrieben bei Heydemann Mittheil. S. 85 No. 9.

b) in München 596; vgl. Jahns Beschreibung.

c) in der Sammlung Bourguignon zu Neapel, „vermuthlich aus Nola.“ Durchmesser 30, Höhe 12 cm. Sorgfältige Zeichnung.

I. Auf einer Kline mit rechter Seitenlehne, vor der ein Tisch steht, liegt nach links ein Mann; er hält in der Rechten einen Skyphos, in der Linken die Schale zum Kottabosspiel bereit. Links von ihm bläst ein Jüngling die Doppelflöte, deren Futteral gleichfalls dargestellt ist. Beide sind bekränzt und am Unterkörper bekleidet. HAΛAI≶ und zweimal KAΛO≶.

A. Rechts liegt auf ähnlicher Kline, vor der ein Tisch steht, ein bärtiger Mann, das Gesicht dem Beschauer zugewendet, im Haar ein grosses Band mit zwei Knoten; er hält in der Rechten eine Schale am Henkel zum Kottabosspiel, in der Linken eine gleiche, aber schwarz gemalte. Sein Unterkörper ist, wie bei allen gelagerten Figuren, bekleidet. Links liegen auf langer Kline (vor ihr wiederum ein Tisch), von der die linke Schmalseite halb in Vorderansicht dargestellt ist, zwei Jünglinge. Der zur Rechten wendet sich mit seiner Schale dem oben beschriebenen Manne zu; der zur Linken bläst die Doppelflöte und lässt seine Beine auf der schmalen Seite der Kline herabhängen. Beide sind bekränzt, der zur Rechten auch mit Tänie versehen. Oben hängen zwei Körbe, hinter der Kline des Mannes lehnt ein Krückstock.

HAΛOI≶ KAΛO≶.

B. Zwei Figuren liegen gleichfalls nach links auf zwei Klinen (jede mit Tisch, unter der einen ein Skyphos); die eine rechts ist jugendlich, und fasst mit der Rechten den Fuss einer Schale, während die Linke einen schwarzen Skyphos hält. Die andere wendet das bärtige Gesicht rückwärts und hält in jeder Hand eine Schale, deren eine wiederum schwarz ist. Beide sind bekränzt und tragen ein Band im Haar. Ihr geöffneter Mund zeigt an, dass sie in lebhafter Unterhaltung begriffen sind. In der Höhe wieder zwei Körbe. Zwischen beiden Klinen geht nach rechts mit zurückgewandtem Kopf ein nackter Knabe, im braunen Haare ein röthliches Band. Der linke Arm ist ausgestreckt, die gesenkte Rechte trägt eine Kanne. Ein zweiter Knabe steht links am Ende der Darstellung in Vorderansicht, den Kopf nach links, den linken Fuss nach rechts gewendet. In den gesenkten Händen hält er Kanne und Schöpfkelle. HOΓAI KAΛO≶. Unter dem Henkel links von B. HAΛOI. —

An No. 17 bei Klein erinnert auffallend eine Schale des Museo Tarquiniese zu Corneto: Durchmesser 27¼ cm.

I. Ein Krieger, nach links gewendet, doch so, dass das linke Bein von vorn dargestellt ist, streckt die rechte Hand vor; er trägt Helm, Mantel, der den Rücken bedeckt, und runden Schild, auf welchem als Zeichen ein schwarzer Vogel mit Band im Schnabel nach links angebracht ist. Das Gesicht des Kriegers ist sehr fein ausgeführt, der Augapfel nach vorn gerückt, die Innenzeichnung reichlich; selbst die Schamhaare sind angegeben. Der Stil entspricht am meisten der Berliner Zweikampfschale Arch. Zeitg. 1883 Taf. 3. Der untere Theil der Beine des Kriegers ist fast mit der ganzen Aussenseite B abgebrochen. Links vom Krieger ist in groben, dicken Zügen ≶OJAꓘ geschrieben. Das Bild ist mit einem Mäander eingefasst.

A. Fünf Figuren sind im Gespräch mit einander begriffen. Die Beschreibung beginnt links: Ein Mann mit Himation und langem Stock ist einer stehenden gleichfalls bärtigen Mantelfigur, welche die Rechte ausstreckt, zugewendet. Zwischen ihnen ist, zur Hälfte sichtbar, ein Schild aufgehängt. Ein Jüngling.

in das Himation gehüllt und mit gekrümmtem Stock versehen, sitzt einer stehenden, bärtigen Mantelfigur gegenüber, welche ihre Rechte auf den Stock stützt. Zwischen ihnen hängt wiederum ein Schild. Zum Schluss folgt eine stehende Mantelfigur (Vorderansicht), deren rechter Fuss nach links gerichtet ist; der Kopf fehlt. Zwischen ihr und der vorhergehenden ist eine Sturmhaube angebracht.

B. Erhalten ist nur links das Ende eines Stockes und rechts der Untertheil einer Mantelfigur.

Unter dem Henkel Ranken. Unter dem Fuss eingeritzt W/

Abgesehen von einigen Amphoren, die unter Euphronios erwähnt sind, stehen unter dem unmittelbaren Einfluss des Duris folgende beiden Gefässe:

a) Schale des ***Museo Gregor.*** LXXIII 2 (No. 181).

An Duris und zwar an seine Schale mit Schulscene (Klein 9) erinnern besonders die verschiedenen Geräthe, die zwischen den Figuren in der Höhe angebracht sind. Doch ist die Zeichnung nicht sehr sorgfältig. Jenes gilt auch von der Schale

b) im Museo nazionale zu Neapel, bei Heydemann 2645 beschrieben.

Hieron (Klein S. 68).

Zu den von Klein aufgeführten 21 Gefässen kommen:

22. Fragmente einer Schale aus Orvieto, jetzt in der Sammlung Bourguignon zu Neapel; abgebildet Tafel 17,3.

Vom Innenbilde sind erhalten die Füsse einer nach rechts gewendeten Figur im Mantel (a), der ohne Zweifel eine zweite gegenübergestellt war.

Aussen waren Männer und Jünglinge im Gespräch mit einander dargestellt. Auf dem grössten Bruchstück (A), welches links eine Seite abschloss, sind zwei Männer im Mantel erhalten, die sich auf ihren Krückstock auflegen; auf einem kleineren (A^1), an welchem rechts der Henkel sitzt, sehen wir einen vielleicht sitzenden Jüngling mit Mantel und Krückstock, der in der erhobenen Rechten gewiss eine Blume hielt. Sonst sind ein bärtiger Kopf nach links (A^2) und Beine einer Mantelfigur nach rechts (A^3) erhalten. Auf dem Henkel ist in den schwarzen Firniss eingeritzt HIEPON EΓOIE≶EN. Die Oberfläche der Fragmente hat durch Wasser stark gelitten. Die Zeichnung ist völlig frei und ungezwungen.

23. Bisher selbst von den Museumsbeamten gänzlich übersehene Schale im Museo Etrusco zu Florenz. Sie stammt aus der Sammlung Campana und ist aus vielen Scherben zusammengesetzt. Der eine Henkel ist sicher nicht zugehörig, auf dem anderen, dessen Bruch leider nicht unmittelbar an eine Scherbe anschliesst, steht mit braunem Firniss auf den Thon aufgetragen HIEPON EΓOIE≶EN. Dass derselbe zur Schale gehört, schien Milani und mir auch der Stil der sorgfältigen Zeichnung zu beweisen. Eine Publikation steht bevor.

I. Eine geflügelte Frau, von der nur der obere Vordertheil des rückwärts gewendeten Kopfes mit Haube, der Theil eines Flügels, der rechte Fuss und ein kleiner Theil des unteren bauschigen Gewandes erhalten ist, eilt nach rechts.

A. Zwei Krieger knieen zu beiden Seiten eines niedrigen Postamentes, auf welchem links 5, rechts 3 Steine liegen, zu denen jene je einen weiteren zu legen im Begriff stehen. Von dem Krieger rechts ist nur ein Theil der Hand und des linken Beines, sowie der hinter ihm befindliche Helm erhalten. Jenseits des Postamentes steht Athena (Vorderansicht), den Kopf nach links gewendet, die Rechte auf eine Lanze gestützt, in der Linken einen Schild mit Gorgoneion haltend. Rechts davon kämpft ein Krieger vermuthlich mit dem Schwert — wenigstens fehlt es in der Scheide — gegen einen am Boden befindlichen Gegner, der bis auf den Obertheil seines Helmes abgebrochen ist. Links dagegen verlässt die Scene ein Krieger, der in die Trompete bläst und bei dieser Thätigkeit, wie wir es auch sonst häufig sehen, die Linke in die Seite stemmt.

B. Sechs Krieger, denen die zuletzt beschriebene Figur von A zu folgen scheint, eilen nach links; zuerst ein Paar Lanzenschwinger (am Schilde des vorderen ein Schurz, und als Zeichen ein schwarzer Kentaur mit Baumstamm nach links), dann ein ähnlicher Krieger mit Chlamys und oben gewelltem Chiton (Schildzeichen: schwarzer Mann mit Keule nach links eilend), ein vierter, jedoch den Kopf,

über den der Helm mit dem doppelten Bügel gezogen ist, von vorn dargestellt, (Schildzeichen: schwarzer Pegasus nach links), ein fünfter, die Lanze zum Stoss bereit haltend (Schildzeichen: schwarzer Kentaur mit Stein nach links), zuletzt ein Krieger in skythischer Tracht mit Lanze.

Mit Recht schreibt Klein (S. 69) dem Hieron die Schale des ***Museo Gregoriano*** LXXX, 3 (No. 191) zu, um so mehr, als einige Figuren stilisirte Blumen halten von einer Form, wie sie nur Hieron malt. Jetzt sind sie fast ganz verblasst und deshalb bei der Publikation übersehen.

Ebenso sicher gehört ihm eine unbezeichnete Schale an[3]), die ich im Juli 1884 zu S. Maria di Capua im Kunsthandel (bei dem Advokaten Callifano) sah:

I. Jüngling im Mantel, auf einen Stock gelehnt, mit stilisirter Blume.

A. Eine Figur nach links mit rückwärts gestelltem Kopf; zu beiden Seiten je eine Figur auf Stock, die zur Rechten mit Blume.

B. Jüngling nach rechts; links davon bärtiger Mann mit Beutel, rechts Jüngling mit Blume. Beide stützen sich auf den Stock. — Sämmtliche Figuren von A und B sind in den Mantel gehüllt.

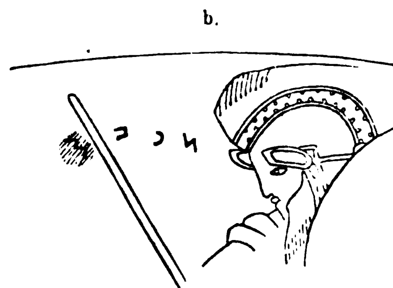
Brygos (Klein S. 73).

4. Herr Dr. Purgold hat im Juli 1883 die Aussenseiten der Schale revidirt und mir in liebenswürdiger Weise seine Notizen zu beliebiger Verwendung gegeben. Die Inschriften sind nach ihm sehr verblasst, aber sicher echt.

a.

B P V Λ O Ϟ E Π O I E Ϟ E N

b.



[3]) Es ist möglich, dass der oben erwähnte Vasenrestaurator von S. Maria, der von meiner Vermuthung indirekt gehört hatte, inzwischen das Versäumniss Hierons nachgeholt und den Namen auf den Henkel eingeritzt hat. Man beobachte demnach beim Ankauf die nöthige Vorsicht!

„Schwer zu deutende Reste, die auf einen Namen auf —άνδης schliessen lassen. Vor dem zurückgewendeten Kopf der entsetzt nach links fliehenden Frau vermag ich keine Buchstabenspuren mehr zu erkennen, obwohl ich nicht zweifle, dass auch ihr Name hier geschrieben war."

c.

O . Ϟ . . E

Purgold ergänzt Θρασυμήδης. Doch zweifelte Heydemann, der gleichfalls die Schale untersucht hatte, ihm gegenüber, dass zwischen O und Ϟ Platz für zwei Buchstaben sei.

d.

Ǝ + Λ M Λ Я И A

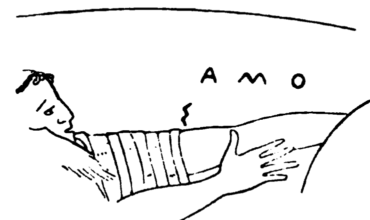


Purgold ergänzt den vertical geschriebenen Namen zu Δορύμαχος oder Εὐρύμαχος.

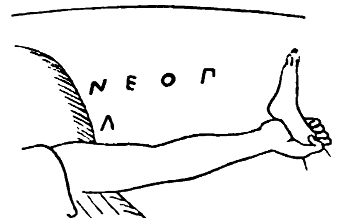
e.

+ Λ N Λ V T Ϟ Λ

f.



g.



Zur Seite des gepackten Knaben vermochte Purgold nichts zu sehen; ebensowenig hat er den Namen ΠOLVXΣEИE bemerkt. Von dem Namen des Akamas war nur noch ein A erhalten.

Durch diese Untersuchungen Purgolds sind die Räthsel, welche die Namengebung der Figuren bietet, nicht gelöst, aber doch wenigstens für jeden Deutungsversuch eine sichere Grundlage geschaffen, indem nicht mehr die passend erscheinenden Namen verwerthet, die anderen vorhandenen Reste als unsicher bei Seite geschoben werden können.

Von unbezeichneten Schalen möchte Brygos München 279 angehören; besonders spricht das Innenbild dafür, welches in seinem Gegenstand lebhaft an das von No. 6 bei Klein erinnert. Uebrigens hat jene Schale stark durch Restaurirung gelitten. — Ferner habe ich im *Bull. d. Inst.* 1884 S. 45 das Schalenfragment bei Luynes, *Vases peints* Taf. 17 und S. 40ff. eine schöne von der Ermitage in Petersburg neu erworbene Schale dem Brygos zugewiesen und dazu bemerkt, dass Kleins Zurückführung von *Museo Gregoriano* LXXXV (No. 162) auf diesen Maler, sowie die Chronologie, welche derselbe S. 73 von den Schalen des Brygos giebt, unrichtig seien; vgl. *Bull.* a. a. O. S. 40,3 und 45.

Philtias und Deiniades (Klein S. 78).

1. München 401. Zu bemerken ist, dass die Namen des Töpfers und der Figuren sicher von anderer Hand geschrieben sind als die Worte ΦΙΓΤΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Dort sind die Buchstaben gross und grob, hier fein und zierlich wie die Zeichnung selbst. Es ist also wahrscheinlich, dass in diesem Falle der Maler seine Signatur eigenhändig geschrieben hat, das Uebrige jedoch von einem Anderen, vielleicht vom Fabrikanten, hinzugefügt wurde.

2. Befindet sich im Museo Tarquiniese zu Corneto.

Neu kommt hinzu

4. Athen, Sammlung der archäol. Gesellschaft 2786. Kleines Gefäss, dessen Körper in Form einer Muschel gebildet ist; der Hals ist mit glänzend schwarzem Firniss überzogen, der Oberrand dagegen roth gelassen. Um die Mündung ist mit schwarzer Farbe aufgetragen

ΦΙΝΤΙΑΣ⁝ΕΠΟΙΕΣΕΝ

Der Name Phintias ist besonders in den Dorischen Dialekten des Westens heimisch und entspricht dem attischen Philtias, das sich auf 1 findet; vergl. Gust. Meyer, Griech. Gramm. S. 158f. Der Maler muss also in Athen eingewandert sein und das attische Alphabet angenommen haben, ohne jedoch seinen Namen consequent diesem Dialekt gemäss zu verändern. Denn ich glaube nicht, dass allein aus dem Schwanken der Benennung auf einen einheimischen und einen fremden Meister zu schliessen ist.

Euthymides (Klein S. 79).

2. München 378. Es ist zu lesen auf A: ΠΡΙΑΜΟΣ⁝ auf B: ΕΓΕΔ ΕΜΟΣ (auch die beiden letzten Buchstaben sind deutlich) und ΤΕΓΕΣ.

3. München 374. Rechts von „Hektors" Figur ist von oben nach unten geschrieben:

Η⟨ΟΠΟΓ⟩ΙΟ
Ε⟨ΓΡΑ⟩ΦΣΕΝ
ΕVΘVΜΙΔΕΣΕΣ d. h. wohl εὐ, wenn nicht Dittographie vorliegt.

Bei ΘΟϱΑΚΙΟΝ ist auch der Rest des ϱ erhalten. Rechts vom linken Bogenschützen liest man ΜΑΕ . . . Λ. In der Mitte fehlen zwei oder drei Buchstaben. Das Sigma von ‚Euthybolos' stösst an den Schluss von ΗοπολΙΟ an und wurde deshalb übersehen.

5. München 6.

Jahn liest richtig δὸς τήνδε. Der Maler hat auf dieser Vase das Sigma durchgehends, z. B. auch bei καλός, wie ein dickes Iota geschrieben; deshalb ist auch Εὐθυμίδης zu lesen. Ferner steht das My meist verkehrt: W, so in dem Worte ‚Euthymides' des Hauptbildes und zweimal in ‚Tlempolemos'. Im Hauptbild bezieht sich nicht der Name Euthymides, sondern Tlempolemos auf den Jüngling; ersterer bezeichnet vielmehr den Meister, dem auf dem Schulterbild ein καλός, bez. καλῶς beigegeben ist; vgl. Klein S. 51 und 87 unter Epilykos. Die Lesung ΣΟΙΙΑΣ ist entschieden falsch. Das Facsimile bei Jahn giebt die Züge genügend wieder.

Hypsis (Klein S. 81).

Der Palmettenstreifen auf seiner Hydria ist roth auf schwarzem Grund; nur bei der Einrahmung des Halsbildes ist das Umgekehrte der Fall. ΝΕΔΙΟΣ beruht auf unsicherer Lesung; ferner ist zu lesen ΑΝΤΙΟΠΕΑ.

Hermonax (Klein S. 81.)

1. Zeichnung im Apparat des Instituts zu Rom.
4. Jetzt in der Sammlung Bourguignon zu Neapel.

Braunschweig. P. J. Meier.

NEUE UNTERWELTSDARSTELLUNGEN AUF GRIECHISCHEN VASEN.

(Tafel 18. 19.)

Die bereits veröffentlichten Darstellungen der Unterwelt auf griechischen Vasen zerfallen in zwei Gruppen. Die erste wird durch die drei grossen, relativ vollständigsten Darstellungen dieses Gegenstandes auf den Amphoren von Canosa-München 849, Altamura-Neapel 3222, und Ruvo-Karlsruhe 4 gebildet[1]). Die zweite umfasst eine doppelte Anzahl abgekürzter und grösstentheils verflachter Darstellungen auf fünf Amphoren, zwei Neapler: einer aus der Jatta'schen und einer aus der Sammlung Santangelo No. 11, drei Petersburger No. 424, 426, 498 und einem Oxybaphon der ehemaligen Sammlung Blacas[2]). Ich bin in der Lage, zwei neue Darstellungen hinzuzufügen: die eine bisher gänzlich unbekannte auf zwei Fragmenten einer Vase im Museum zu Karlsruhe, deren Zeichnung sich unter dem Vorrathe der archäologischen Zeitung befand[*]), die andere auf der Vase Santangelo 709, für deren Bause ich Herrn Professor Heydemann zu herzlichem Danke verpflichtet bin. Bei der Besprechung werde ich die früher bekannten Darstellungen nur da heranziehen, wo es die Vergleichung von Figuren erheischt oder wo ich neue Benennungen vorschlagen zu können glaube und zwar wird die zweite Gruppe bei Einzelheiten, die erste auch bei der Frage nach der Anordnung des Ganzen sich förderlich erweisen.

Vorausgeschickt sei noch, dass die Betrachtung der schon früher bekannten Unterweltsdarstellungen auf Vasen gelehrt hat oder gelehrt haben sollte, dass wir dieselben nicht als selbstständige Kunstwerke, sondern nur als mehr oder minder geschickte Compilationen betrachten dürfen. Was die neu edirten Darstellungen zur Klärung dieser Frage beitragen, wird den Schluss dieses Aufsatzes bilden.

Das auf Tafel 18 in $^2/_5$ der Originalgrösse veröffentlichte Vasenbild von einer Amphora mit Volutenhenkeln in der Sammlung Santangelo zu Neapel (No. 709) ist kurz erwähnt und besprochen von E. Gerhard, A. Z. 1843 p. 191 (s. Hyperb. Röm. Stud. I pag. 186), von Panofka, A. Z. 1848 p. 220, 13, von Vinet, *Revue archéol.* II. p. 476, von K. O. Müller, D. a. K. I p. 55 und von Heydemann, V. S. d. *Mus. Naz.* p. 816ff. Die Höhe des Gefässes beträgt 0,91, der Umfang 1,64. Zu den rothen Figuren finden sich Zusätze von weisser Farbe. Die Zeichnung ist sehr flüchtig und nachlässig (Heydemann). Der Fundort ist Armentum.

Die Hauptdarstellung am Bauche der Amphora zeigt uns Orpheus und Herakles in der Unterwelt, im Grossen und Ganzen in derselben Weise disponirt und behandelt, wie auf den Vasen Canosa, Altamura und Ruvo, nur dass die Darstellung in zwei Reihen zusammengezogen und, was damit zusammenhängt, der Palast der Unterweltsgötter weggelassen ist.

Von links oben beginnend begegnen wir zunächst der Gruppe eines Leier spielenden, lang und reich

[1]) Die frühere Literatur und die Publicationen: Canosa-M.: Millin, *descript. des tombeaux de Canose* t. 3—6. Braun, *Annali* 1837 (IX) p. 219. *tav. d'agg.* I. Welcker, Arch. Ztg. 1843 p. 177ff. Gerhard, a. a. O. p. 193f. t. XII. 1. Müller-Wieseler, D. a K. I p. 54 t. LVI. O. Jahn, Vasens. zu München p. 273. Altamura-N.: Minervini, *Bullet. dell' Inst.* 1848 p. 23. A. a. O. 1851 p. 24. p. 38. Gerhard, Arch. Anzg. 1851 p. 89f. U. Köhler, *Annal.* 1864 p. 283ff. *Mon. dell' Inst.* VIII t. IX. Heydemann, Vasens. d. Mus. Naz. zu Neapel p. 510ff. Ruvo-K.: Braun, *annali* 1847 p. 209ff. *Mon.* II t. XLIX. Gerhard, A. Z. 1843 p. 194ff. t. XI Welcker, A. D. III p. 105ff. — Fröhner, Vasen und Terracotten der Grossherzogl. Kunsthalle zu Karlsruhe n. 4. Alle drei Vasenbilder neben einander abgebildet und besprochen bei V. Valentin, Orpheus u. Herakles in der Unterwelt. Berlin 1865.

[2]) Literatur und Publicationen: Amphora Jatta, Neapel: Gerhard, A. Z. 1844 t. XV. Santangelo: Jahn, A. Z. 1867 p. 33ff. t. CCXXI. Heydemann, V. S. zu Neapel p. 629ff. Petersburg 424: Gerhard, Arch. Zeit. 1844 p. 225ff. t. XIII, Mysterienb. 1 - 3. Müller-Wieseler, D. a. K. II n. 863 p. 39. Stephani, V. S. d. Kais. Erem. I p. 223ff. Petersburg 426: Stephani, a. a. O. p. 223ff. Petersburg 498: Gerhard, Mysterienb. t. 4 Stephani a. a. O. p. 256ff. Blacas'sches Oxybaphon. London?: Gerhard, A. Z. 1844 p. 226 t. XIV. Die Citate Roulez, *choix de vases* p. 64 und *Bull. Arch. Nap.* 1854 t. 3 n. 57 konnte ich leider nicht vergleichen.

[*]) Herr Professor Furtwängler hatte diese Fragmente der Redaction nachgewiesen; Herr Geheimrath Wagner in Karlsruhe hat die grosse Freundlichkeit gehabt, sie nach Berlin zu senden, damit sie dort gezeichnet werden könnten, wofür ihm auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen werden soll. Red.]

bekleideten Mannes mit phrygischer Mütze, auf welchen von links ein geflügelter Knabe, ihn umarmend, zuschwebt: Orpheus, und einer weiblichen, langgewandeten Gestalt, welche von links auf ihn zugeschritten ist. Ihr mit einem Diadem geschmücktes Haupt ist hinterwärts verschleiert. Mit dem linken (stark verzeichneten) Arme lüftet sie den Schleier. An der Handwurzel des vorgestreckten rechten Armes hält Orpheus sie gefasst. Zu beiden Seiten von ihr befindet sich ein Lorbeerzweig. Orpheus selbst ist in der Vorderansicht dargestellt mit einer leichten Wendung nach links im Begriffe dahin wegzuschreiten; sein Antlitz dagegen ist nach rechts einer zweiten Gruppe von drei Figuren zugewendet. Ihm zunächst und ihm zugewendet steht eine weibliche Gestalt mit einem Panther an der Seite, in kurzem Chiton, Kreuzbänder über der Brust, und in jeder Hand eine Fackel. Ueber ihr hängt eine von der Rückseite gesehene Trinkschale (vgl. Altamura und Petersburg 498), welche ebenso wie die weiter nach rechts hängenden Reifen (vgl. Canosa) offenbar ein Ueberbleibsel von dem Palaste des Hades ist, der sich im Vorbilde an dieser Stelle befand. Dann folgt eine nach rechtshin thronende, aber nach links blickende, reich bekleidete, geschmückte und am Hinterhaupt verschleierte Frau, welche in der Linken ein Scepter hält, während sie die Rechte mit dem Gestus der Gewährung nach rechts ausstreckt. Neben ihr steht mit vorwärts geneigtem Kopfe ein bärtiger, unterwärts bekleideter Mann, mit der Rechten auf ein Scepter (ohne Vogelbekrönung) sich stützend, die mit dem Gewand verhüllte Linke in die Seite stemmend. Die Analogie der bekannten Unterweltsvasen gestattet uns diese ganze Gruppe ohne Weiteres als die Losbittung der Eurydike durch Orpheus vor Persephone und Hades zu bezeichnen. Abweichend ist jedoch auf unserem Bilde zunächst, dass Hades völlig passiv aufgefasst ist, während er auf den Bildern aus Canosa und Ruvo die Entscheidung fällt, um die sich Persephone bittend an ihn wendet. Spielt auch diese in der Tradition der römischen Dichter (Ovid. *met.* X 41 ff. Vergil *Georg.* IV 485ff.) — frühere Quellen verstatten in diesem Punkte kein Urtheil — bei der Losbittung der Eurydike die Hauptrolle, so ist es doch für die Composition ohne Zweifel günstiger, wenn Hades mit in die Handlung hineingezogen ist.

In der vor Persephone stehenden weiblichen Figur kann ich mit Gerhard und Heydemann nur eine dienende Erinys erkennen, die, wie sonst durch ein umgehängtes Pantherfell, hier durch einen Panther an ihrer Seite als eine der *θηρευταί* bezeichnet ist.

Die Figur links von Orpheus ist bereits von Gerhard, Panofka und Heydemann für Eurydike erklärt worden. Dass diese, um derenwillen Orpheus zum Hades hinabstieg, schon früher auf den bekannten Vasenbildern vermisst und gesucht wurde, ist erklärlich[3]). Dagegen erachtet V. Valentin in seiner oben citirten ästhetischen Studie ihre Anwesenheit auf unseren Unterweltsdarstellungen für unnöthig, ja sogar unkünstlerisch. Es kommt doch aber sehr auf das Wie ihrer Darstellung an. In unserem Bilde ist sie allerdings nur zu erklären, wenn wir eine Zusammenziehung zweier poetischer Momente in einen bildlichen annehmen. Offenbar greift Orpheus noch mit der Linken in die Saiten, Hades lauscht gesenkten Hauptes, Persephone winkt Gewährung, und schon überredet Himeros mit eindringlicher Geberde den ungeduldigen Gatten sich nach der Geliebten umzuwenden[4]), ja der Sänger hat sie sogar schon angefasst *χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ*, wie auf dem Albanischen Relief. Dass aber Orpheus Eurydike gefasst hätte, ohne sich zuvor nach ihr umzuwenden, wäre sonderbar und nicht wohl möglich. Auch hier, wie in vielen anderen Punkten, werden uns die ungleich werthvolleren Karlsruher Fragmente einen Wink geben, wie wir uns Eurydike im Rahmen des Vorbildes zu denken haben werden.

Rechts von Hades schliesst die obere Reihe eine

[3]) Gerhard glaubte sie in der neben der Danaide mit dem Kruge stehenden Frau der Ruveser Vase (A. Z. 1843 p. 201) und in der auf der Vase Blacas neben Orpheus sitzenden eingehüllten Frauengestalt zu erkennen (A. Z. 1844 p. 226), wogegen Welcker (A. Z. 1843 p. 189) Widerspruch erhob und seinerseits die auf der Vase Petersburg 498 hinter Orpheus sitzende Figur, jedoch auch ohne zureichende Gründe, Eurydike benannte.

[4]) *Odit verus amor nec patitur moras, munus dum properat cernere perdidit* Seneca Herc. f. 588.

dritte Gruppe einer weiblichen und einer männlichen Gestalt, zwischen denen oben im Felde ein Schild und ein Schwert aufgehängt ist. Sie sind wie im Gespräche mit einander begriffen und nehmen an der Handlung der Mitte keinen Antheil. Die weibliche, langgewandete Figur sitzt nach links im Halbprofil, während ihr Antlitz nach rechts dem sitzenden Jünglinge zugewendet ist. Ihre Rechte ist bis an die Brust erhoben, in der gesenkten Linken hält sie ein Schwert in der Scheide. Eine Analogie finden wir auf der Vase von Canosa. Auch dort befindet sich, neben der Gruppe eines sitzenden und eines stehenden Jünglings, die man der Keulen wegen, die sie führen, auf Theseus und Peirithoos gedeutet hat, an entsprechender Stelle eine sitzende weibliche Figur mit einem Schwert in der gesenkten Rechten. Man hat dieselbe dort Medea benannt (Valentin: Elektra) und als Medea fasst auch unsere hier in Frage stehende Figur Heydemann auf (a. a. O. p. 817). Dagegen glaubte Gerhard (A. Z. 1843 p. 191) in ihr eine Furie, welche den neben ihr sitzenden Jüngling mit dem Schwert bewacht, zu erkennen[5]. Aber hier muss uns der Mangel aller Attribute einer Erinys zu grösster Vorsicht mahnen, dort bleibt die Zusammenstellung der Medea mit Peirithoos und Theseus schwer zu erklären. In der weiter nach rechts mit im Rücken geschlossenen Händen auf einem Gewandstück sitzenden, unbekleideten Jünglingsgestalt mit Petasos im Nacken erkennen wir zum ersten Male mit voller Sicherheit Peirithoos. Er ist eine der Hauptpersonen des Tartaros und kann nicht wohl fehlen, denn auch er ist gleich Orpheus und Herakles als ein Lebender in das Reich der Todten eingedrungen: freilich steht er sonst im grellen Contrast zu ihnen, denn den einen führten die Götter, den anderen die Liebe, diesen ein frevler Uebermuth.

Pausanias (X 29, 8) theilt uns bei der Beschreibung der Polygnotischen Nekyia zwei Versionen der Strafe des Peirithoos für den versuchten Raub der Kora mit, erstens die Fesselung (cf. Horaz Od. III, 79. IV, 27: *catenae, vincula*) und zweitens das Festwachsen auf einem Felsen, wofür er den Panyasis als Gewährsmann anführt (cf. Diod. 4, 26. Plut. Thes. 35). Auf Canosa und Ruvo hat die Peirithoos zu benennende sitzende Figur die Arme frei, es kann demnach dort nur an die Strafe des Festwachsens gedacht worden sein. Unser Vasenbild vereinigt anscheinend beide Momente und übertrifft somit in der Charakterisirung dieser Figur alle bisher bekannten Darstellungen[6]. Und endlich: Schwerter spielen bereits in der Gruppe des Peirithoos und Theseus im Leschegemälde des Polygnot eine Rolle. Theseus hält sie in Händen: *ὁ δὲ (ἀχϑόμενος) ἐς τὰ ξίφη βλέπων ἐστὶν ὁ Πειρίϑους* (Paus. X, 29, 9). Wenn wir nun unseren Peirithoos betrachten, wie er gesenkten Hauptes auf das Schwert blickt, welches die Frau neben ihm in der Linken hält, erinnert man sich da nicht unwillkürlich der Worte des Pausanias und ist man nicht geneigt zu glauben, dass hier ein Zug des Polygnotischen Bildes in unsere Darstellung übergegangen ist?

Wir wenden uns nun dem unteren Streifen zu, wo links am Anfang zunächst ein nackter Jüngling, mit einem Petasos im Rücken, Schuhen an den Füssen und einem Schwert an der linken Seite, nach links, jedoch mit nach rechts zurückgewendetem Haupte, vorwärts schreitet. Die Rechte ist vorwärtsweisend ausgestreckt, die Linke hängt herab. Die vorn von einer Spange zusammengehaltene Chlamys flattert hinterwärts im Winde. Ihm folgt ein zweiter Jüngling in gleichem Kostüm und gleicher Situation, nur ist der linke Arm höher gehoben und trug offenbar einen Gegenstand: ein weiss aufgemaltes, aber verwischtes Kerykeion; denn wir können nach der Analogie der anderen Unterweltsdarstellungen nicht zweifeln, dass diese Figur den Hermes vorstellt. Als Dritter endlich schliesst sich Herakles mit dem Kerberos an, bei geringen Abweichungen im Einzelnen im Ganzen den bekannten Darstellungen gleich.

[5]) Eine geflügelte Erinys mit einem Schwert in der Rechten findet sich an ziemlich entsprechender Stelle auf dem Vasenbilde Petersburg 426, s. dazu Stephani a. a. O.

[6]) Daran, dass jenes unter Peirithoos anscheinend auf dem Felsen ausgebreitete Gewandstück hier, wie auch auf den Vasenbildern von Canosa und Ruvo, gleichsam als mitfestgewachsen zu denken ist, wird Niemand ernsten Anstoss nehmen wollen.

Der erstere der beiden vor Herakles einherschreitenden Jünglinge wurde von Gerhard und Heydemann ohne nähere Begründung für Theseus erklärt. Selbstverständlich erwartet man diesen zunächst an der Seite des Peirithoos (vgl. Canosa und Ruvo), aber offenbar reichte dem Vasenmaler, der von der Mitte aus disponirte Raum für drei Personen rechts vom Hades nicht mehr zu. Sinnvoller strich der Maler von Ruvo, der sich in gleicher Lage befand, die weibliche Figur. Am Anfang der unteren Reihe vor der Gruppe Hermes - Herakles hatte unser Maler einen freien Raum, anscheinend nicht gross genug, um, wie die Maler von Canosa, Altamura und Ruvo, Sisyphos mit seinem Felsen unterzubringen: dort stellte er seinen Theseus hin, ziemlich getreu das Kostüm des Canosischen und das Motiv des im Gespräch mit Peirithoos vorgestreckten rechten Armes bewahrend. Freilich ist diese Figur neben Hermes ihres gleichen Schemas wegen weder künstlerisch erfreulich, noch auch an dieser Stelle sinnreich, denn wessen bedarf es noch, wenn Hermes geleitet? Es müsste denn sein, dass der Gedanke an die Befreiung des Theseus durch Herakles, die mit dem Kerberosabenteuer in Verbindung gesetzt wurde, unsern Vasenmaler veranlasste den Theseus in die Nähe des Herakles zu rücken.

Rechts von diesem schliesst sich, ähnlich wie auf den Vasen von Canosa[7]) und Ruvo, eine Erinys in kurzem gegürteten Chiton mit Kreuzbändern an. Ueber dem linken Arm, in dem zwei Speere ruhen, hängt ein Pantherfell, in der ausgestreckten Rechten hält sie eine Fackel[8]). Ihr Antlitz ist nach links einer zweiten Frauengestalt zugewendet[9]). Diese, lang gewandet, lehnt mit gekreuzten Beinen und aufgestütztem linkem Arme an einem Felsen, während sie mit der erhobenen Rechten einen (ganz unmotivirten) Zipfel ihres Gewandes gefasst hält. Rechts über ihr befindet sich ein nach unten spitz zulaufendes Gefäss ohne Henkel, links von diesem eine lediglich der Raumfüllung dienende, im Profil gesehene Schale und unter ihr zwei Blumen: ebenso wie die Steine zu Füssen des Herakles eine Andeutung der Landschaft, des Acheronufers und der Asphodeloswiese.

Zur Beurtheilung der Gruppe dieser beiden Frauen müssen wir noch einmal auf die vorhergehende zurückkommen. Dort beweist uns die hilfreiche Gegenwart des Hermes, dass unser Vasengemälde, beziehungsweise sein Vorbild, der älteren, durch das Epos vertretenen Version von Herakles' Höllenfahrt gefolgt ist, nach welcher er mit Hilfe der Oberweltsgötter, wider den Willen der Unterirdischen, dieses schwerste der *ἆθλα* vollführt (s. Il. VIII, 367 ff. Od. XI, 623 ff. Gerhard, A. V. T. 129—131). Dann erscheint ein Widerstand von Seiten der Letzteren geradezu geboten, und wir werden mit V. Valentin hier der Vase Canosa den unbestrittenen Vorrang lassen, dass der hilfreiche Hermes, der gewaltig arbeitende Herakles und die mit ihren Fackeln ihn schreckende Hekate eine kraftvolle und wohl abgewogene Gruppe geben[10]).

Der Maler unserer Vase zeigt sich auch hier als ein wenig denkender Künstler. Ist schon auf den Vasen Ruvo-K. und Santangelo 11 der Gehalt dieser Gruppe durch gleichgiltiges, beziehungsweise bereitwilliges Leuchten der Erinys geschwächt, so geschieht dies auf unserem Bilde noch empfindlicher dadurch, dass sich dieselbe von Herakles abwendet und anscheinend im Gespräch mit der rechts von ihr stehenden Frau begriffen ist. Diese endlich,

[7]) Dort ist die Figur durch einen Schlüssel bestimmter als Hekate *κλειδοῦχος* charakterisirt.

[8]) Vgl. Plato Axioch. p. 372 *ἔνθα λαμπάσιν ἐπιμόνως πυρούμενοι Ποινῶν τρύχονται* sc. *οἱ ἐν Ἅιδου κακοῦργοι.*

[9]) Auf dem Vasenbilde Altamura ist an diese Stelle eine auf einem Hippokampen reitende Frauengestalt getreten. Es ist eine ansprechende Vermuthung eines meiner Freunde, in ihr Hypermnestra, neben den büssenden Schwestern die einzig straflose Danaide, zu erkennen, welche den Weg zu den Inseln der Seligen nimmt.

[10]) Der auf der Vase Canosa zwischen Herakles und Hekate befindliche runde Gegenstand, den man für das durchlöcherte Fass der Danaiden erklärt hat, ist wohl vielmehr ein am Eingang des *δῶμα Ἀϊδωνῆος* aufgestellter Altar, wie man ihn auf der Oberwelt an den Thüren dem Apollon *θυραῖος, προστατήριος*, oder aber der Hekate *προπυλαία*, zu errichten und mit einfachen Opfern (hier Körnern) zu versehen pflegte. Auf den Vasen Santangelo 11 und Blacas deuten Hermen den Eingang zur Unterwelt an. Endlich gleicht der fragliche Gegenstand allenfalls einem modernen Fass, aber nicht einem antiken *πίθος*.

von Panofka für eine Quellnymphe des Styx, von Welcker für eine Seele, von Gerhard für Alkestis erklärt, werden wir mit Heydemann aufs Bestimmteste Danaide benennen dürfen. Einmal spricht dafür das Gefäss über ihr, sei es nun eine verzeichnete Hydria oder ein Pithos, und andrerseits gleicht sie in ihrer Erscheinung und besonders im Motiv des erhobenen rechten Armes überraschend der Danaide in der unteren rechten Ecke des Ruveser Bildes. Dies könnte, da diese Figur in der Abbildung (s. A. Z. 1843. T. XI) durch nichts als Danaide charakterisirt ist, als eine petitio principii erscheinen. Doch liegt (nach einer Mittheilung J. Overbecks) hier ein Fehler der Zeichnung vor, indem die Figur ebenso wie die über ihr stehende Danaide in der gesenkten Linken auf dem Originale eine Hydria trägt, deren oberem Theil der Kontur des Gewandstückes, welches sie in der Abbildung mit der Linken hält, in der That auffällig genug ähnelt.

Auch diese Figur ist keineswegs glücklich in unserem Bilde aufgefasst. Das der Danaide zukommende Wassertragen ist verdrängt durch das unmotivirte Lehnen an einem Felsen, der wohl dem Wunsche nach einem Abschluss der Composition seine Existenz verdankt und nebenher vielleicht eine Reminiscenz an den über Tantalos hangenden Felsen ist, der sich auf Canosa in der rechten unteren Ecke befindet und merkwürdiger Weise auch im polygnotischen Gemälde diese Stelle einnahm, da mit ihm die von links nach rechts fortschreitende Schilderung des Pausanias schliesst[11]).

Beurtheilen wir nun kurz das Vasenbild Santangelo in seiner Gesammtheit, so werden wir ihm keinen höheren Werth als den einer unteritalischen Fabrikarbeit zuerkennen dürfen. Seine Vorzüge beruhen auf einem bei einzelnen Figuren engeren Anschlusse an gute Vorbilder, so in erster Linie beim Peirithoos, dann auch bei der Figur des frisch voranschreitenden Hermes (vgl. Canosa und im Gegensatz dazu Altamura und Ruvo) und des den Kerberos an kurz gefasster Leine kräftig herumreissenden Herakles, wobei allerdings auch das von Valentin auf der Vase Canosa gut bemerkte Motiv, dass der Höllenhund furchtsam den Schwanz zwischen die Beine klemmt, aufgegeben worden ist. Wesentliche Figuren werden nicht vermisst[12]), doch zeigt sich überall da, wo der Maler einigermassen selbständig die Figuren mit einander verknüpft, Mangel an Verständniss und Empfindung.

Was das Technische betrifft, so sind starke Verzeichnungen nicht vermieden und ist eine flaue Auffassung der Formen und der Gewandbehandlung fast durchgängig zu rügen. Letztere weist die bekannten Merkmale des Bühnenkostüms auf.

Endlich sei noch auf die merkwürdige Uebereinstimmung unseres Vasenbildes mit dem ruvesischen hingewiesen. Diese erstreckt sich nicht nur auf die Anordnung von Figuren (Hekate, Persephone, Hades-Hermes, Herakles, Erinys, Danaide), sondern auch auf einzelne Motive, wie den erhobenen rechten Arm der Danaide und das über Herakles' linker Schulter emporragende Ende des Bogens.

Das führt uns auf die Frage nach den Quellen unseres Vasenbildes. Freilich kann es sich bei einer so späten Darstellung zunächst nur um secundäre handeln. Der Gedanke an Vorlagenbüchlein mit einzelnen Typen und Gruppen, die unter den Vasenmalern von Hand zu Hand gingen, ist meines Wissens zuerst von Brunn ausgesprochen worden. Freilich können hier einzelne Fälle nicht eine Entscheidung herbeiführen, sondern sie nur an ihrem Theile fördern. Aber mir erscheint im Hinblick auf die Verwandtschaft der Unterweltsvase Santangelo mit der aus Ruvo noch ein Zweites, nämlich dass unteritalische Vasenmaler von importirten Vasen, vielleicht von mehreren desselben Gegenstandes zugleich, copirt haben, nicht ausgeschlossen.

[11]) Bemerkenswerth ist, dass die Danaiden auf Ruvo über der rechten Ecke stehen, wo Tantalos, den der Maler offenbar des Raumes wegen aufgeben musste, hingehört, also auf demselben Platze wie beim Polygnot die Gruppe der Wasserträger mit dem *πίθος* (Paus. X 31, 12. *ὑπὸ τούτῳ δὲ τῷ πίθῳ Τάνταλος*). Das Motiv des Wassergiessens aus einer Hydria in einen halb in die Erde eingesenkten Pithos giebt eine der Danaiden auf dem überhaupt in mehreren Stücken sehr interessanten Vasenbilde Petersburg 426 wieder (s. Stephani a. a. O. p. 233).

[12]) Von dem gewöhnlichen Personale fehlen: Megara und Herakliden, Todtenrichter, Sisyphos und Tantalos.

Die zweite auf Tafel 19 nach einer äusserst sorgfältigen Zeichnung des Herrn G. van Geldern in ³/₄ der Originalgrösse edirte, offenbar mehrreihige, aber stark fragmentirte Darstellung der Unterwelt stammt aus der nur wenige Vasen enthaltenden Sammlung des in Freiburg verstorbenen Engländers Clarke, der in den 30er Jahren (zum Theil in Gemeinschaft mit dem Major Maler) in Italien gesammelt hat, und wurde 1881 von der grossherzogl. Regierung zu Karlsruhe angekauft. Ihre Provenienz und Vorgeschichte ist leider unbekannt.

Farben für einzelne Theile sind nicht zu unterscheiden, allerdings sind die Stücke etwas abgerieben. Der Palmettenrand bildet die obere Einbiegung nach dem Halse zu. Allen erhaltenen Figuren sind Namen beigefügt.

Wir betrachten zunächst das grössere Bruchstück *a*. Dasselbe bricht oben mit einer eierstabähnlichen Kante ab, derselben, welche unterhalb der Palmetten des zweiten Stückes *b* hinläuft: mithin haben wir auch hier den oberen Abschluss der ganzen Bildfläche. Oben am linken Rande des Fragmentes befindet sich ein kleines Dreieck, offenbar der Rest einer Architektur. Schneidet man von den etwas seitlich von rechts gesehenen Gebäuden auf den Vasen Canosa und Ruvo die rechte Ecke weg, so erhält man ein Dreieck, welches dem unseren nahezu congruent ist. Es ist eine besondere Gunst des Zufalls, dass diese kleine Ecke erhalten geblieben ist, denn der Palast der Unterweltsgötter ist dadurch auch auf diesem Vasenbilde gesichert und zugleich gewinnen wir einen festen Anhalt für die Bestimmung von rechts und links[13]).

In der oberen Reihe rechts vom Palaste ist die Gruppe einer männlichen und einer weiblichen Figur, welche durch die Inschriften als ***Πειρίθοος*** und *Δίκη* gesichert sind, fast vollständig erhalten. Ersterer, mit vollem, lockigen Haar, sitzt völlig nackt, die Hände im Rücken geschlossen, nach links gewendet, jedoch nach rechts blickend auf einem durch zwei Höhlungen deutlich charakterisirten Felsblock. An seiner Linken hängt, seitlich nach rechts, ein Schwert in der Scheide und ein Gewandstück fällt unterhalb desselben über den Felsen herab, während das andere Ende in schönen Linien unter dem rechten Arme emporflattert. Die relativ beste Darstellung des Peirithoos auf der Vase Santangelo 709 übertrifft diese einmal durch den auf die Strafe des Festwachsens deutenden Felsen, dann durch das kräftigere Motiv, dass sein Schwert, ihm so nahe, an der Hüfte hängt, ohne dass er es zu zücken vermöchte, endlich aber besonders durch die in der Haltung des Körpers vortrefflich ausgedrückte Spannung niedergehaltener Kraft. In den Mienen und der leisen Neigung des Hauptes scheint sich auch hier Ingrimm und Trauer auszudrücken.

Ihm nahe steht Dike, verschleiert, in langem, mit Aermeln versehenen Chiton und Mantel; an den Füssen trägt sie anscheinend Schuhe. Sie hat den rechten Fuss auf eine Erhöhung gesetzt (ganz ähnlich wie Theseus in der Vase Ruvo-K.), auf das Knie stützt sie den rechten Ellenbogen; die Hand, in welcher sie ein entblösstes Schwert seitlich nach links hält, ruht am Kinn[14]). Der rechteckige Gegenstand, welchen sie in der gesenkten Linken hält, ist zweifellos der obere Theil der Schwertscheide, die sie seitlich nach rechts abwärts hielt[15]).

Dike ist sowohl in der Poesie die strenge Tochter des Zeus[16]), wie in der bildenden Kunst eine durch die ehrwürdige Autorität der Kypseloslade (Paus. V 18, 2, cf. *N. Mem. dell' Inst.* II t. 4. 4) gesicherte künstlerische Personification. Hier steht sie ungefähr auf gleicher Stufe mit den ***Ποιναί*** und der von Christ (s. Körte, Personif. psych. Affecte p. 79)

[13]) Die Vorstellung vom Hause des Hades (vgl. die homerischen Ausdrücke *εἰν Ἀΐδαο δόμοισιν*, *δῶμ' Ἀΐδαο* u. s. w.) wurzelt so tief in der hellenischen Phantasie, dass es bei einer bildlichen Darstellung der Unterwelt auch für eine frühere Zeit vorauszusetzen ist als die des späten unteritalischen Vasenstiles, der ja ein Gebäude als Mittelpunkt des Bildes beinahe zur Regel erhoben hat.

[14]) Vergl. die Peliade mit dem Schwerte auf dem lateran. Medearelief.

[15]) Die in der Mitte oben an der Langseite des Rechtecks befindlichen Erhebungen sind keineswegs die Fingerspitzen der Hand, sondern kleine Haken, wie sie ähnlich an derselben Stelle beim Schwerte des Peirithoos sich finden.

[16]) *Διὸς ἐκγεγαυῖα*, Hesiod W. u. T. 256 ff. Theog. 902. Aeschyl. Sept. 645 u. s. w.

hergestellten *Ἀνάγκη* der Vase Altamura, denn auch sie ist eine aus der Situation der Person, der sie beigegeben ist, zum Zwecke grösserer Anschaulichkeit, heraus entwickelte Figur, aber eigentlich, da die doppelte Strafe des Peirithoos zu klarer künstlerischer Anschauung gebracht ist, in unserem Bilde ein Pleonasmus.

Die entsprechenden weiblichen Figuren mit dem Schwert auf den Vasen Canosa und Santangelo 709 werden wir, von dieser sicher bezeugten Dike ausgehend, nunmehr als abgeschwächte Darstellungen derselben Personification anzusehen haben.

Von einer zweiten, unteren Reihe von Figuren ist Kopf und rechte Schulter eines anscheinend unbärtigen, aber alten, hinterwärts verschleierten und auf einem *θρόνος* mit geschweifter Lehnen in Vorderansicht mit leichter Wendung nach rechts sitzenden Mannes, und rechts von ihm ein zweiter auf einem *δίφρος* im Profil nach links sitzender, bärtiger Mann fast vollständig erhalten. Seine rechte Hand mit ausgespreizten Fingern ist erhoben; die linke, am Knöchel mit einer Spange geziert, ist, an der Bewegung der Rechten theilnehmend, ebenfalls vorgestreckt und ein wenig erhoben. Ein Himation, dessen einer Zipfel über die linke Schulter herabfällt, legt sich um die unteren Partien des Körpers, ganz ähnlich wie bei dem sogenannten Apollo des Parthenonfrieses (s. Overb. Plastik I, Nr. 37).

Die Reste der Namen ΚΟΣ und ΤΡΙΠ würden sich ohne Weiteres zu *Αἴακος* und *Τριπτόλεμος* ergänzen, selbst wenn nicht auf der Vase Altamura verwandte Figuren durch *Τριοπτόλεμος* und *(Ραδά)μανθυς* inschriftlich bezeugt wären. Doch nicht genug; auch an derselben Stelle wie auf den Vasen Altamura und Canosa befinden sich hier die Todtenrichter, und gemeinsam sind unserer Gruppe mit der Canosischen die Composition und einzelne Motive, wie der erhobene rechte Arm, die Anordnung des Gewandes und die Form des Sessels bei dem rechts sitzenden, die Verschleierung des Hauptes bei dem mittleren Todtenrichter.

Das zweite, kleinere, aber längere[17]), der linken Seite des Vasenbildes angehörige Fragment *b* giebt in seinem oberen Theile ein Palmettenornament mit je einer Palmette in drei durch Blüthenstengel abgetheilten Feldern, welches unterwärts durch die gleiche Kante wie bei dem Fragmente *a* gegen die Bildfläche hin abgegrenzt ist. Von dieser ist nur ein schmaler Streifen mit drei Beischriften und zwei nur theilweise erhaltenen Köpfen übrig geblieben. Der links befindliche, nur in den oberen vollen Haarpartien erhaltene gehörte augenscheinlich einer männlichen Figur an, die mit der erhaltenen rechten Hand in das Haar an die Gegend des Scheitels fasste, und war anscheinend in einer Vierteldrehung nach links hin gewendet. Rechts von ihm, in einem Abstande von ca. 11 Millimeter stehen in ziemlich weiten Intervallen die Buchstaben ΑΙΩΝ. Da vor diesen keine Spur von Resten anderer Buchstaben erhalten ist, auch der geringe Abstand von dem Kopfe kaum für mehr als einen Buchstaben Raum gewähren würde, so müssen wir uns mit der Thatsache abfinden, dass hier *Αἰών* als Personification der ewigen Zeit dargestellt war.

Der Poesie ist *Αἰών* als Person nicht ganz fremd. Euripides nennt ihn in den Herakliden (v. 900) mit *Μοῖρα* zusammen als *Κρόνου παῖς*, und die orphische Kosmogonie liess ihn als zweites Lebensprincip aus dem Okeanos entstehen (vgl. Nonnos Dionys. 7. 10. 40. 431. *γέρων πρωτοφανής, σύντροφος*). Doch scheint er auch hier eine Nebenrolle gespielt zu haben, da ihn Aristophanes in seiner Parodie der orphischen Lehren vom Weltanfange (av. 693 ff.) nicht mit erwähnt. In der Kunst ist der *Αἰών* ein *ἅπαξ εἰρημένον*, jedoch auf unserem Vasenbilde neben *Δίκη* nicht anstössig. Seine Anwesenheit im Tartaros, als dem Sitze ewiger Qual lässt sich rechtfertigen, wenn auch der Begriff Ewigkeit in dem transcendenten Sinne unserer Zeit dem Hellenen wohl fremd war. Was uns von der Figur des *Αἰών* erhalten ist, verstattet keinen sicheren Schluss auf seine Charakteristik. Doch scheint er, dem vollen Haare nach, nicht, wie wir erwarten könnten, als Greis, sondern als Jüngling oder Mann aufgefasst gewesen zu sein, und die Bewegung der Hand gleicht

[17]) 14,7 : 18,8. Die Sehne des inneren Bogens der Eierstabkante ist gemessen.

weniger einer Geberde tiefen Nachsinnens, als der des Entsetzens oder des Schmerzes[18]). Für den Namen links vom Haupte des Aeon, von welchem die Buchstaben Λ Λ ı erhalten sind, lässt sich manche Ergänzung denken; bei dem Mangel jedes bestimmten Anhaltes ist es aber besser die verschiedenen Möglichkeiten nicht erst anzuführen[19]).

Endlich ist nach rechtshin, vermuthlich ganz nahe an der linken Ecke des Palastes der Unterweltsgötter, ein im Profil nach links gewendetes, zartes, lockiges, hinterwärts verschleiertes und ein wenig geneigtes Köpfchen mit der Unterschrift

ΕVΡΥΔΙΚ⌐

abwärts bis zum Kinn erhalten. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass uns auf den Vasen Canosa, Altamura und Ruvo an derselben Stelle ein ähnlicher weiblicher Kopf im Profil nach links, der der sogenannten Megara, entgegentritt, so auffallend ähnlich, dass der Gedanke an eine ursprüngliche Identität der beiden Figuren nahe liegt.

Die Vase Santangelo und die Karlsruher Fragmente liefern den bisher noch vermissten Beweis, dass Orpheus auf den Unterweltsdarstellungen nicht als ein Todter vor den Todten im Hades sein Leierspiel fortsetzt, sondern dass er zum Hades als ein Lebender um der Eurydike willen hinabstieg: *causa viae coniunx* (Ov. *met.* X, 23).

Einen in jeder Beziehung erfreulichen Contrast zu dem Vasenbilde Santangelo ergiebt die stilistische und inhaltliche Gesammtbetrachtung unserer Bruchstücke. Die Behandlung des Nackten ist vortrefflich. An Peirithoos sind die Muskelpartien eines heroischen Körpers sicher und bewusst vorgetragen, die Hautfalten des eingezogenen Unterleibes sorgfältig wiedergegeben und die Verkürzung des von vorn gesehenen linken Fusses ist völlig gelungen, während die vollere Brust, die fast weiblich runden Arme und die schönen Hände des Triptolemos aus dem Charakter des von Demeter mit Ambrosia genährten eleusinischen Priesters herausentwickelt sind. Die Behandlung des durchgängig lockigen Haares ist frei und malerisch, jedoch ohne die ins Perrückenhafte ausartende Uebertreibung unteritalischer Technik.

In den Köpfen ist ein psychologischer Ausdruck, jedoch fern von Uebertreibung, erstrebt: in den Mienen des Peirithoos Trauer, düsteres Vorsichhinbrüten bei Dike, gespannte passive Aufmerksamkeit bei dem zuhörenden und active bei dem sprechenden Todtenrichter, ohne dass jedoch der Mund desselben geöffnet ist.

Die jedes Zierraths baaren Gewänder folgen bei Dike und Triptolemos in klarer Entwicklung der Falten den Formen und Stellungen des Körpers. Studirt ist jedoch der an der linken Seite des Peirithoos auf den Felsen herabfallende eine und der unter dem rechten Arme emporflatternde, an die Gewandbehandlung im Phigaliafriese erinnernde andere Zipfel seines Gewandes. Das letztere Motiv muss bei einer nicht nur ruhenden, sondern zu ewiger Ruhe verdammten Figur lediglich als der Raumfüllung dienend angesehen werden.

Besonders erwähnt sei noch der schöne, geradlinige, tiefe Sessel des Triptolemos, der eine im Parthenonfriese mehrfach auftretende Form des *δίφρος* aufs genaueste wiedergiebt (vgl. Overbeck Plastik I, nr. 22. 25. 36. 37), und endlich auch das, wie die Unregelmässigkeiten zeigen, aus freier Hand geführte wundervolle Palmettenornament.

Die Buchstabenformen verweisen unsere Vasenfragmente mit Sicherheit in das vierte Jahrhundert, und ich stehe nicht an, sie als eines der schönsten Beispiele des vollendeten malerischen Stiles seiner letzten Hälfte anzusehen: einer Zeit, wo die Vasenillustration, an die Fortschritte der Malerei anknüpfend, zwar den ihr zustehenden linearen Cha-

[18]) Vgl. die Pädagogen beim Raube des Chrysippos und auf der Archemorosvase (Overb. H. Gall. Taf. I 2. IV 3), den Oineus und die Olenios zu benennende Figur auf dem Avers der Vase Santangelo 11; dagegen aber den trauernden Peleus ebenda. (A. Z. 1867 T. CCXX.)

[19]) Zu warnen ist vor der sehr nahe liegenden Vervollständigung des ΑΙΩΝ zu ΑΚΤΑΙΩΝ und des Namenfragmentes links zu ΜΑΙΡΑ, unter Anknüpfung an eine Gruppe der Polygnotischen Nekyia (*ἐφεξῆς δὲ τῆς Μαιρᾶς Ἀκταίων ἐστὶν ὁ Ἀρισταίου*, Paus. X 30, 5). Doch mangelt für die erstere Ergänzung der Raum, und die Bedingung der zweiten, die völlige Erhaltung der einen, die völlige Zerstörung der anderen Hälfte des My, ist von der äussersten Unwahrscheinlichkeit; auch reichte der Raum zwischen den beiden Alpha nicht aus.

rakter preiszugeben beginnt, aber noch einen massvollen Gebrauch von den reicheren Ausdrucksmitteln macht, welche eine nachfolgende Entwickelung bald missbrauchen sollte. Unsere Fragmente scheinen mir, der ich allerdings nicht in der Lage bin an Originalen zu vergleichen, in der Auffassung der Formen und dem Ausdruck der Köpfe an keine Vasenzeichnung näher heranzukommen, als an das kleine bei Overbeck, H. Gall. T. XXXIII, 21 (nach Welcker, A. D. III. T. 30, 2) publicirte Bruchstück aus Mr. Stouarts Besitze mit den Inschriften Telegonos und Kirke.

Dass die Fragmente aus italischem Boden stammen, ist nach dem oben Gesagten wahrscheinlich; nach dem Stil zu urtheilen, möchte man sie dem attischen Kunsthandwerke zuschreiben.

Es fragt sich nun, was sich über die Reconstruktion des ganzen Vasenbildes ermitteln lässt. Es wird mir mitgetheilt, dass die Wölbung der Bruchstücke auf ein Gefäss etwa von der Grösse und Form der Ruvo-Karlsruher Amphora[20]), die eine Bildfläche von ca. 45 cm. Höhe und 70 cm. Breite aufweist, schliessen lasse. Die grösste Höhe unserer Fragmente in *a* beträgt ca. 27 cm., also nur $^3/_5$ des vorauszusetzenden Raumes. Demnach dürfen wir mit Sicherheit auch für unser Vasenbild eine dreireihige Darstellung annehmen. Ferner lässt sich daraus, dass auf dem der oberen linken Seite der Bildfläche angehörigen Fragmente *b* drei Namen erhalten sind, mithin auch drei Figuren da waren, schliessen, dass auch rechts an entsprechender Stelle eine dritte Figur hinter Dike stand, wahrscheinlich Theseus. Dadurch ergiebt sich auch in der zweiten, unteren Reihe, rechts von Triptolemos, Raum für eine weitere Figur, vielleicht einen dritten Todtenrichter. Hier betreten wir jedoch schon den Boden der Hypothese.

Uebertreffen auch die Karlsruher Fragmente weitaus alle bekannten Darstellungen der Unterwelt auf griechischen Vasen, so sehen wir doch auch hier nur durch einen Spiegel, auch sie sind, wie die anderen, eine Compilation. Dass aber diese in ihrer Gesammtheit aus Vorlagebüchern geschöpft seien, welche einzelne Typen und Gruppen enthielten, ist deshalb nicht wahrscheinlich, weil in der immerhin grossen Zahl von erhaltenen Darstellungen zu viel Einheitlichkeit der Form und des Inhalts herrscht. Andererseits stellt sich der Annahme von einem einzigen figurenreicheren Originale, welches die Vasenbilder, so wie sie vorliegen, excerpirt wiedergeben, folgendes Bedenken entgegen: Die Hadesfahrt des Orpheus und auch die des Herakles konnte ein Maler, wie einst Polygnot und wohl auch Nikias die des Odysseus, benutzen, um die Unterwelt zu schildern, diese mehr im epischen Geiste, jene in dem der Lyrik und des Dramas, aber beide Abenteuer zugleich auf einem Bilde beeinträchtigen gegenseitig ihre Wirkung. Demnach müssen wir entweder annehmen, das Original, von welchem sämmtliche Vasenbilder abhängig sind, sei in der That mit dem erwähnten Mangel behaftet gewesen, oder es liege als gemeinsame Vorlage eine für die Zwecke der Vasenmalerei eigens angefertigte Compilation aus mehreren bekannten und berühmten Originalen zu Grunde. Dass die Darstellung des Tartaros ein beliebter Vorwurf der griechischen Malerei war, verbürgt uns eine interessante Stelle aus der ersten Rede gegen Aristogeiton[21]). Nach den Namen jedoch der betreffenden Meister zu forschen, ist bei der lückenhaften Ueberlieferung ein müssiges Beginnen. Auf des Nikias Nekyia als Vorbild unserer Vasenillustrationen zurückzugehen verbietet einerseits die homerische Auffassung seines Gemäldes (Plin. 35, 131. Antip. Anth. Pal. IX 792), andrerseits erscheint ein so vorwiegender Colorist (vgl. Overbeck S. Q. 1822—24) besonders ungeeignet Vorbilder für die Vasenmalerei zu liefern. Einen Zusammenhang unserer Unterweltsdarstellungen mit Polygnot suchte einst Braun (Annali 1837 p. 239f.) festzustellen; Welcker (Arch. Ztg. 1843 p. 179) giebt ihn schon auf, denn es könne uns nichts dienen auf die Unterwelt Polygnots zurückzugehen als des grossen Unterschieds in der Hauptidee, in der

[20]) Höhe 1,19, Dicke 53, Umfang 1,85 (Fröhner).

[21]) Ps. Demosth. 25, 52 (p. 786, 13): *μεθ' ὧν δ' οἱ ζωγράφοι τοὺς ἀσεβεῖς ἐν Ἅιδου γράφουσιν, μετὰ τούτων ... περιέρχεται*; cf. Plaut. capt. 5. 4. 1 *vidi ego multa saepe picta, quae Acherunti fierent cruciamenta.*

ganzen Composition und in allen Personen inne zu werden. Allerdings könne es nicht überraschen, wenn die Ueberlieferung Personen und Gruppen aus der Lesche zu Delphi bis nach Apulien und der Basilicata getragen hätte. Und in der That erscheint dies nicht ausgeschlossen. Wir werden uns den Hergang so deuten können: der oder die Künstler, von denen unsere Vasenmaler ihre Motive entlehnten, haben gewiss nach altgriechischem Künstlerbrauche Motive aus Polygnots Unterweltsbilde, der berühmtesten Darstellung dieses Gegenstandes in Hellas, übernommen und weiter gebildet, und so mag es sich erklären, dass wir noch Spuren polygnotischer Auffassung, vielleicht aus dritter oder vierter Hand in unseren Vasenbildern wiederfinden.[22])

Bautzen. P. Hartwig.

[22]) Die mit unserem Thema in keinem inneren Zusammenhange stehende Vignette ist in $^2/_3$ der Grösse des Originals nach einer Zeichnung aus dem Besitze des deutschen Instituts in Rom angefertigt und stellt die schwarzfigurige Vasenzeichnung eines Kitharöden dar, der im Begriffe steht ein βῆμα zu besteigen. Der Vasenmaler hat ihn durch ein beigeschriebenes χαῖρε Ὀρφεῦ als den thrakischen Sänger bezeichnet.



EIN THESEUS-SARKOPHAG.

Der umstehend nach einer Photographie in verkleinertem Maassstab abgebildete Sarkophag zeigt zum ersten Male unter der grossen Masse gleichartiger Monumente an seiner Hauptseite den Theseusmythus. Die Hippolytos-Sarkophage, wo Theseus nur in nebensächlicher Rolle, als bärtiger König auftritt, kommen hierbei nicht in Betracht, ebensowenig der Alope-Sarkophag, der — falls die Deutung zutrifft —, wenngleich auf Kerkyon bezüglich, doch nicht in die Reihe der gewöhnlichen Theseusabenteuer eingreift, sondern die Euripideische Tragödie wiedergiebt, wo der Conflikt sich vielmehr um die Tochter des Königs Kerkyon drehte. Eher wäre von zwei Reliefdarstellungen des Minotauros-Kampfes zu reden; doch wie dieser Gegenstand nun einmal als selbständige Darstellung beliebt ist[1]), bildet das eine Relief nur die Nebenseite eines sonst den Herakles angehenden Sarkophags, während das andere[2]) links, wo es gebrochen ist, eine Fortsetzung in der Art des vorliegenden zulässt und allerdings als Eckstück eines Sarkophags bezeichnet wird. Die andere Scene, welche uns hier interessirt, Theseus die Ariadne verlassend, findet sich auf dem Constantinopeler Hippolytos-Sarkophag (Arch. Ztg. 1857 Taf. 100,2), aber auch sie in untergeordneter Stellung, als

[1]) Die Reliefs sind zusammengestellt bei Conze 'Theseus und der Minotaur' 38. Berliner Winckelm.-Progr. Anm. 8, bis auf den hierhergehörigen Herakles-Sarkophag aus Köln, Jahrb. der Alterthumsfr. im Rheinl. VII Taf. 3, S. 94; die Vorderfläche desselben enthält zwei Heraklesthaten; die Nebenseiten zeigen ein Mal (r.) Theseus, das andere Mal (l.) zwei Nymphen. Uebrigens sind, wie ich von Herrn Direktor Conze höre, mittlerweile bereits neue Reliefdarstellungen des Gegenstandes zum Vorschein gekommen.

[2]) Fragm. Castellani: Matz-v. Duhn Ant. Bildw. II, 2909; abgeb. Ber. d. S. G. 1878 Taf. V, 3 vgl. S. 146. Der Minotaur liegt hier bereits am Boden, und Theseus, von dem nur die Füsse erhalten sind, stand siegreich über ihm.



Füllung einer Schmalseite, der auf der andern ein Greif entspricht.

Zufolge der *Notizie degli Scavi* 1883 p. 372 ist unser Sarkophag im Oktober des Jahres 1883 in Castel Giubileo, dem Orte des alten Fidena, gefunden, und zwar auf dem Grund und Boden des Herrn Bianchi, in dessen Besitz er sich noch befindet[3]), und durch dessen Freundlichkeit ich in den Stand gesetzt bin, seine nähere Kenntniss den Lesern dieser Zeitschrift zu vermitteln.

Die Hauptfläche dieses aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. stammenden Sarkophags ist in der Mitte durch einen Pilaster getheilt, der oben jederseits einen Thor-Ansatz zeigt, wozwischen die vordere Fläche mit einer kleinen stark bewegten Gewandfigur geziert ist[4]), vor der sich noch ein etwas niedrigerer Gegenstand, eine Herme scheint es, befindet. Die Seite links vom Pfeiler, obwohl sehr figurenreich, enthält nur eine Scene, während man rechts, wohin wir uns zunächst wenden, sogleich zwei bekannte Episoden unterscheidet. Man erblickt hier der rechten Ecke nahe Theseus, wie auf dem Castellani'schen Fragment[5]), über dem erlegten Minotaur stehend, das Schwert an der Seite und die grösstentheils weggebrochene Lanze in der Linken, mit mehrfach umgeschlungener Chlamys und Schuhen bekleidet. Sein Gesicht, mit unverkennbaren Porträtzügen, ist gegen die Eckfigur gewendet, einen bärtigen, düster blickenden Mann mit kahler, stark gefurchter Stirn, der barfuss und nur mit einer Exomis angethan in lebhafter Bewegung nach r. wie zum Weggehen begriffen ist, indem sein rechter Arm hinter Theseus ausgestreckt ist, als ob er ihn an dessen Schulter legte und diesen zum Mitgehen bewegen wollte[6]). Zwischen beiden kommt im Hintergrunde der Kopf des Hermes mit Flügelkappe zum Vorschein. Das erschlagene Ungeheuer, auf dessen rechter Schulter Theseus mit dem einen Fusse ziemlich unglücklich postirt, ebenso wie der darüber hinwegschreitende Kahlkopf, steht, liegt mit dem Haupt dem Beschauer zu auf dem Rücken durchaus in der Weise, wie auf den Wandgemälden, unter denen (neben Helbig 1213—1215 und *Bull.* 1875 p. 235) besonders das von Heydemann Arch. Zeitg. 1872 Taf. 67 publicirte zu vergleichen ist, nur dass in unserm Falle statt des einen Armes beide in ziemlich complicirter Weise über die Brust geschlagen sind. In der durchaus übereinstimmen-

[3]) In Rom Piazza della Minerva bei Fratelli Bianchi. Dort sah ihn Robert in diesem Frühjahr (s. Sitzungsber. der Arch. Ges. z. Berlin v. 6. Mai, oben S. 77); ihm verdanke ich die Angaben über manche auf der Photographie nicht deutliche Einzelheiten, über die ausgebrochenen Stücke, sowie über die Nebenseiten, welche übrigens mit der Hauptdarstellung nichts zu thun haben: rechts zwei Jünglinge mit Speeren nach l. gewendet, der hintere sich umsehend; ganz rechts eine verschleierte Frau den Finger an den Mund legend; links zwei Jünglinge mit Schwertern und Speeren nach r. schreitend

[4]) Marucchi bezeichnet sie in der kurzen Beschreibung, die der Photographie beigegeben ist, als eine geflügelte Nike mit Kranz und Palme, während sie auf der Photographie mehr wie eine tympanonschlagende Mänade erscheint.

[5]) Nur steht er dort auf dem Boden derart, dass seine Füsse vor und hinter dem Leibe des nach links gestürzten Gegners zum Vorschein kommen.

[6]) Auch wenn ihm (dessen Nase übrigens abgebrochen ist) die unter den Fragmenten befindliche 'rechte Hand einer Figur im Hintergrunde' gehören sollte, würde an diesem Eindruck nichts geändert.

den Verkürzung tritt hier der malerische Ursprung der Sarkophag-Vorbilder mit seltener Deutlichkeit zu Tage. — Hart an diese Scene schliesst sich links die verlassene Ariadne, von der hinweg man links — auch dies der Anlage der meisten Gemälde entsprechend — den Theseus segeln sieht. Auch sie, deren Augen hier geöffnet sind, ist, wie auf den Ariadne-Sarkophagen öfter, mit stark porträtmässigen Zügen ausgestattet und nicht ohne Absicht so nahe an den Theseus der vorigen Scene gerückt, dass sie sich auf den ersten Anblick fast anzuschmiegen scheint, während ihr in Wirklichkeit ein kurzer Pfeiler als Lehne dient. Die Gestalt, die durchaus den landläufigen Typus der Ariadne-Sarkophage wiedergiebt (vergl. z. B. Clarac II 132, 150 und Gerhard Ant. Bildw. 112,3), ist am Oberkörper nackt und legt die rechte Hand in der bekannten Weise über den Kopf, eine Haltung die, obwohl von der schlafenden hergenommen, hier wo zum ersten Male statt des ankommenden Dionysos Theseus selbst, das Sinnbild des ebenfalls in dem Sarkophag ruhenden Gatten[7]), dargestellt ist, in anderem Sinne, als Zeichen des Schmerzes, verwendet sein könnte, wenn nicht die sehr mechanische und sinnwidrige Art, wie der linke Arm copirt ist, uns eines Anderen belehrte. Diesem, der zwar gebeugt und als aufruhend gedacht ist, fehlt es, wie schon auf den genannten Bakchischen Sarkophagen mehrfach, an jeglicher Unterlage, ein Mangel der durch den *puntello,* der den Ellenbogen mit dem Kiefer des Minotaur verbindet, in keiner Weise ersetzt wird.

Man bemerke noch die mehr zierliche als schöne Haltung der linken Hand mit den zwei gestreckten Fingern, eine Eigenthümlichkeit, die so sehr im Porträtgeschmack gewisser Zeiten ist, dass man unwillkürlich ein paar Ringe an den Fingern sucht. — Auf diesen beiden Figuren, der Ariadne und ihrem Nachbar, ruhte ersichtlich das Hauptinteresse des Bildhauers. Die Figur des zur Ariadne-Scene gehörigen Theseus, der im Schiffe steht, ist weit untergeordneter in Stellung und Gewandung, auch in der Porträtirung minder genau. Er blickt wie auf den Gemälden von der Verlassenen hinweg ins Meer hinaus (dessen Wellen sich — wie auch das Schiff und des Theseus Gewand — über den trennenden Pfeiler hinaus fortsetzen), mit einer merklichen, wohl Trauer bedeutenden Kopfneigung, ohne dass seine sonstige Bewegung recht deutlich würde: beide Hände sind abgebrochen, und man kann nur von der Linken etwa annehmen, dass sie auch hier die Lanze hielt, von der man noch den Bruch am Fusse des Mastes zu erkennen glaubt. Die Ruderer, deren man zwei erblickt, sind, um die Hauptperson nicht zu verdecken, in ungewöhnlicher, fast affenartiger Kleinheit, dargestellt. — Noch will eine in ihrer oberen Hälfte zugleich mit dem Mast und Segel weggebrochene Mannsgestalt erwähnt sein, die zwischen dem Schiff und Ariadne steht, also da, wo auf den meisten Darstellungen dieses Mythus Dionysos seinen Platz zu haben pflegt. Man wird in dieser ruhig dastehenden mit Chiton und Mantel bekleideten Person, die nach rechts hin gewendet die l. Hand auf den kurzen Pfeiler legt, kaum etwas Anderes als einen Gefährten des Theseus, etwa — wenn eine Benennung räthlich ist — den Phorbas, erkennen[8]). So unglücklich pflegt nun einmal diese Reliefgattung die Scenen ineinander zu schieben.

Schwierigkeiten bereitet, wie gesagt, die Eckfigur, sowie die Anwesenheit des Hermes. Auch hier liegt es nahe, einen Gefährten und zwar der untergeordneten Tracht halber einen Schiffer zu vermuthen, wenngleich das Ungestüm des Mannes sowie die Miene, mit der er den Gebieter anblickt, befremden muss. Es ist, rein äusserlich betrachtet, eine ganz treffende Charakteristik der Gestalt, wenn Trendelenburg[9]) dieselbe Charon benannte, nur dass der Fährmann, soweit ich mich entsinne, auf Sarkophagen nicht ohne seinen Kahn zu erscheinen pflegt. Aber was könnte Charon wollen von dem Bezwinger des Minotaur? An den Weg zur Unterwelt, ein Unternehmen, welches sich durchaus nicht an das kretische anzuschliessen pflegt, ist in solcher Darstellung nicht zu denken. Soll man also dem allgemeineren Gesichtspunkte, der über das Mythologische hinaus die Persönlichkeit des in dem Sarkophage Ruhenden berücksichtigt, soweit Raum geben, um mit Trendelenburg das Erscheinen des Charon und des Hermes Psychopompos auf den Verstorbenen zu beziehen, der hier zum letzten Gange abgeholt werde? Schwerlich. Wenigstens fehlen für eine solche Unterbrechung des mythologischen Zusammenhangs so sehr alle Analogien in dieser Monumentenklasse,

7) Vgl. die dazu gehörige Inschrift *Notizie d. Sc.* a. a. O.

8) Der zu dieser Figur gehörige Kopf ist erhalten. — Vom Hintertheil des Schiffes geht über Ariadnes Knie hin ein länglicher Gegenstand, dessen Bedeutung ich nicht verstehe.

9) In der Anm. 3 genannten Sitzung der Arch. Ges.

dass diese Auffassung schweren Bedenken unterliegt. Die natürlichste Erklärung ergiebt sich bei einer Durchmusterung des Bilderkreises, zu welchem unser Relief untrennbar gehört. Auf einem Pompejanischen Gemälde (Helbig 1218. Gell, *Pompeiana* II 49. Zahn Neuentd. Wandg. 21) erblickt man rechts von Theseus einen bärtigen Mann in Schiffertracht, der jenen anpackt und zur Abfahrt drängt, eine Figur, die sich auf dem Constantinopeler Sarkophag mit geringen Variationen — z. B. liegt die rechte Hand nicht wie dort und auf unserm Relief an Theseus' Rücken — wiederholt[10]. Allerdings handelt es sich dort um die Abfahrt von Naxos, wo denn die Trennung dem Helden schwer wird. Allein das kretische Abenteuer gehört mit jenem so nah zusammen, und beide mögen, zumal in den Musterbüchern der Steinmetzen, so oft neben einander dargestellt gewesen sein, dass, wo nicht gar eine äusserliche Verwechselung vorliegt, die Uebertragung jenes Zuges sich wohl begreifen lässt. Und hier, wo wir uns innerhalb des gegebenen Kreises von Personen und Motiven bewegen, wäre es eher denkbar, dass eine Beziehung auf die porträtirten Persönlichkeiten obwalte; der betrübte Abschied von der Gattin, die nicht ohne Absichtlichkeit neben den Helden der Nachbarscene gruppirt ist, könnte wie links in dem trauernden Gesichtsausdruck des Theseus, hier wo in der Bildung der Hauptfigur allerdings die Rücksicht auf porträtgemässe Attitüde überwiegt, noch einmal angedeutet sein sollen. Aber auch der anwesende Hermes steht dieser Erklärung nicht im Wege, er begünstigt sie vielmehr. Die kostbare Schale aus Corneto (*Mon. d. I.* XI 20) mit der Darstellung der verlassenen Ariadne hebt die Gegenwart des den Theseus antreibenden Götterboten bedeutsam genug hervor; und für diesen Act ist bekanntlich die Rolle des Hermes ausdrücklich bezeugt: *vel consulto vel necessitate vel monitu Mercurii Ariadnen ibi a Theseo derelictam* (Serv. Georg. I, 222)[11]. Ein Vergleich mit dem fragmentirten Relief Castellani, welches in der Anlage verwandt ebenfalls an der r. Ecke mit der Minotaurosscene begann, sowie mit den Wandgemälden lehrt ohnehin, wie unberechtigt es sein würde, die beiden fraglichen Figuren für einen wesentlichen Bestandtheil gerade dieser Scene zu halten.

Zur linken Hälfte des Sarkophags sich wendend erblickt man in der Mitte den Helden, wie er nach linkshin einem bärtigen Manne von königlichem Ansehen die Hand zum Abschied reicht. Zum Abschied, muss man wohl sagen, nicht etwa bei der Ankunft; darauf weist ausser der ruhigen Stellung des Theseus das nach der entgegengesetzten Seite schreitende Ross, der davonspringende Hund und besonders die nach derselben Richtung voraneilende Virtus. In höherem Maasse als ein hinter dem König stehender Trabant fesselt unsere Aufmerksamkeit ein kleiner fackelschwingender Eros[12]) im Vordergrunde zwischen den beiden Hauptfiguren, zwischen denen noch Raum genug bleibt, um die

[10]) Der Mann, dessen Bart bei Zahn nicht wiedergegeben ist, sich aber auch dort in dem unförmlich starken Kinn verräth, steht auf dem Gemälde sowohl wie auf dem Relief bereits im Schiffe, zu dessen Andeutung es auf unserm Sarkophag an Platz fehlte.

[11]) Mit diesen beiden Zeugnissen, deren erstes hoch in das 5. Jahrhundert hinaufgehört, ist so gut wie ausgesprochen, dass in der Einführung des Hermes die Dichtung voranging, und zwar eine Dichtung, die in Theseus noch nicht den ausschliesslich attischen Helden sah, wie das 6. Jahrhundert und die folgende zeit. Sonst hätte es nicht fehlen können, dass vielmehr der Athena die bezügliche Rolle zuertheilt worden wäre, wie dies auf der bekannten Amphora (Gerhard Etr.-Camp. V. 6) der Fall ist, einer Darstellung, die in ihren vier aufrecht nebeneinandergestellten Figuren hinsichtlich der Erfindung und Composition nichts Interessantes bietet, während die Cornetaner Schale darin so sehr überrascht und erfreut, dass man sich schwer enthält an monumentale Vorbilder zu denken. Das Gegenbild der Schale zeigt als wohlgewähltes Pendant (s. Kekulé *Ann. d. I.* 1880 S. 154) die Wiedergewinnung der ungetreuen Helena, wobei man sich erinnert, dass in dem troischen Cyclus selbst, und zwar in den Kyprien *Νέστωρ . . ἐν παρεκβάσει διηγεῖται . . . τὰ περὶ Θησέα καὶ Ἀριάδνην.*

[12]) Die obere Hälfte der Fackel ist abgebrochen. Am Boden liegen, viel zu gross für Eros, Bogen und Köcher. Links ein Helm ohne Bedeutung, wie er öfter auf Sarkophagen vorkommt. An dem Kopf des Eros lässt es die Photographie zweifelhaft erscheinen, ob derselbe nach oben gerichtet war, oder ob, was jetzt wie Hals und Kinn aussieht, nicht vielmehr das nach unten gerichtete Gesicht darsteilt. Indessen steht der letzteren Auffassung vielerlei entgegen. Erstens lässt sich ungeachtet des auf dieser Partie liegenden Schattens nicht einsehen, wie bei der im Allgemeinen guten Erhaltung der Oberflächen das stark gesenkte Gesicht, also ein geschützter Theil, eine so weitgehende Zerstörung hätte erleiden sollen, während dies bei erhobenem Antlitz wohl denkbar ist. Ferner würde diese starke Kopfneigung etwas überaus Gezwungenes haben gegenüber der sonstigen Richtung der nach obenhin leuchtenden und in diesem Sinne zurückgebeugten Figur. Endlich würden dabei Gesicht und Kopf viel kleiner als es die Proportionen sowohl dieses Körpers wie die der sonstigen Eroten an Sarkophagen fordern, deren Köpfe oftmals sogar grösser, in der Regel aber von derjenigen Grösse sind, welche sich bei unserer Auffassung herausstellt. Von dem Wulst auf der r. Schulter, in dem ich nichts als Haarlocken zu sehen vermag, und der bei der Kopfsenkung eine ganz unnatürliche Lage bekommen würde, darf ich nicht einmal sprechen, da manche Beschauer denselben nicht als Haar anerkennen.

im Hintergrund stehende weibliche Person, auf die der Eros Bezug haben muss, fast in ganzer Gestalt sichtbar werden zu lassen. Diese Figur, reich gewandet und mit einem Diadem angethan, hält den Blick fest auf Theseus gerichtet, indem sie die r. Hand an das Kinn erhebt und den jetzt (zugleich mit der Nasenspitze) abgebrochenen Zeigefinger an den Mund legte: eine Armhaltung, die nothwendig den quer vorgehaltenen andern Arm als Stütze voraussetzt, ohne dass sich indess der Arbeiter an diese Bedingung gekehrt hätte. Vielmehr hält die Figur links ein Scepter, dessen Vorhandensein Robert constatirt hat, und dessen Windungen man auch auf der Photographie zu erkennen glaubt; auf die vorgestreckte linke Hand weist auch die Lage des schleierartig vom Hinterhaupt herabfallenden Gewandes, welches linkerseits (auf dem Reliefgrunde) sehr schräg herunterfällt und von der r. Seite her nach demselben Punkte hinaufgeht. Diese Frau, deren Züge eine strenge Schönheit zeigen und in der etwas schweren Unterlippe einer bestimmten Charakteristik nicht entbehren, kann keine andere sein als Aphrodite, diejenige Göttin, deren Cult bald Aigeus (Paus. I 14, 6), bald Theseus selbst (I 22, 3) in Athen eingeführt haben soll, die Beschützerin des Theseus auf dem Zuge nach Kreta, der er vor der Abfahrt ein Opfer brachte (Plut. Thes. 18), dieselbe, deren Macht ihm in Ariadne rettend erschien, deren uraltes Bild auf der Rückfahrt seine Rolle spielt, und die endlich auch der verlassenen Ariadne beigestanden haben soll [13]). Die Erscheinung der Aphrodite ist uns in diesem Gestaltenkreise allzu neu, um nicht im ersten Moment etwas zu befremden [14]). Aber die Deutung selbst zu bezweifeln, ist kein Grund vorhanden. Den Eros nicht mit dieser Frau zu verbinden und statt dessen eine bräutliche Scene zu vermuthen, würde seine Schwierigkeiten haben; denn weder Ariadne kann mit dieser ganz verschieden charakterisirten, scepterführenden Idealgestalt gemeint sein noch etwa die andre Minostochter Phädra. Trendelenburg, auch hier von dem Mythologischen absehend, glaubt dargestellt zu sehen, wie der Verstorbene, vor die Wahl zwischen Tugend und Genuss, zwischen Virtus und Venus gestellt, sich für die erstere entscheidet; eine Allegorie die dem Gedankenkreise dieser Kunstgattung — wenn hier von Gedanken die Rede sein kann — so gänzlich fernliegt, dass wir sie kaum auf einem Heraklessarkophag jemals erwarten dürfen. Wir haben es einfach mit einer jener Abschiedsscenen zu thun, die wie an den Hippolytos- und sonstigen Jagd-Sarkophagen auf die rechter Hand dargestellten Begebenheiten vorbereiten. Der König ist hiernach selbstverständlich Aigeus. — Es erübrigen noch zwei Figuren von einer für den Sinn der Scene untergeordneten Bedeutung, deren Köpfe im Hintergrunde zwischen Theseus und der Virtus zum Vorschein kommen. Der linke, im Profil stehend und nach der Aphrodite hinblickend, ist behelmt und weiblich; er lässt Athene erkennen, die Schützerin Athens und seines Helden, die auch auf dem verglichenen Gemälde gegenwärtig ist. Den andern, der die Virtus anblickend einen Kranz im Haar trägt und die energischen Züge eines bartlosen Mannes zeigt, nannte Trendelenburg den Ruhm und kam damit dem Richtigen ganz nahe. Es ist wie Robert gesehen hat, Honos, der Cult- oder vielmehr Tempelgenosse der Virtus, den Purgold mehrfach auf römischen Monumenten an der Seite der Virtus nachgewiesen hat [15]).

Die so gut wie vereinzelte Stellung, die der vorgestellte Mythus in einer so umfangreichen Monumentengattung einnimmt, würde mit Unrecht dahin verstanden werden, als ob der ungetreue Theseus kein recht geeignetes Beispiel gewesen sei, an Sarkophagen die Liebe der durch den Tod getrennten Gatten zu illustriren, und als sei es nicht ganz zufällig, wenn die zahlreichen Ariadne-Sarkophage eben nicht diese Schattenseite des Mythus, sondern die Vereinigung der Entschlafenen mit den Himmlischen zeigen. Vielmehr können die Sarkophage mit Darstellungen der Stheneboia- oder der Phae-

[13]) Schol. Hom. λ 321 *κατολοφυρομένης δὲ τῆς Ἀριάδνης ἡ Ἀφροδίτη ἐπιφανεῖσα θαρρεῖν αὐτῇ παραινεῖ. Διονύσου γὰρ ἔσεσθαι γυναῖκα κτλ.* Ariadne selbst ist nur eine verdunkelte Aphrodite (Plut. Thes. 20).

[14]) Beim ersten Anblick glaubt man in dem Gestus der Gestalt (der sich übrigens bedeutungslos bei der Frau der r. Schmalseite wiederholt), wie in ihrem unverwandt auf Theseus gerichteten Blick eine lebhaftere Theilnahme als die einer blossen Schutzgöttin zu lesen. Man wird an die Catullische Ariadne erinnert (64,91)

Non prius ex illo flagrantia declinavit
lumina quam cuncto concepit pectore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis.
Heu misere exagitans immiti corde furores
sancte puer, curis hominum qui gaudia misces,
quaeque regis Golgos etc.

[15]) Am Innern des Titusbogen, an der Panfili'schen Basis *Mon. d. I.* VI 76), auch auf Münzen, Purgold Archäol. Bemerk. z. Claudian u. Sidon. S. 32 und in der Instituts-Festschrift der Juvenes Capitolini 1879 p. 22.

drafabel, wo es an Porträtköpfen nicht fehlt, zur Genüge lehren, wie gedankenlos man in dieser Hinsicht verfuhr; und in einer Klasse von Bildwerken wie diese, die wie kaum eine zweite als Dutzendarbeit gekennzeichnet ist, taucht schwerlich ein Sujet auf, wovon nicht Wiederholungen zu erwarten wären; das Fragment Castellani in Verbindung mit dem Constantinopeler Relief bestätigt dies. Uebrigens scheinen in römischer Zeit aus dem Leben des Theseus wesentlich die in populären Dichtungen fortlebenden Fabeln von Ariadne und Phädra illustrirt worden zu sein[16]), während seine Reise-Abenteuer aus der Kunst verschwinden.

Auch sonst zeigt unser Relief mancherlei Besonderheiten. Vor Allem fällt — ein wesentlich die linke Seite angehender Umstand — die grosse Zahl der anwesenden Götter auf. Unter diesen

[16]) Vgl. den Constantinopeler Sarkophag und des Choricius fictive Bildbeschreibung (Arch. Ztg. 1883 S. 145 Anm. 131).

überragt die Gestalt der Aphrodite, für die ersichtlich ein statuarisches etwa in der Art der sogenannten Pudicitia gehaltenes Vorbild maassgebend war, in ihrer ganzen Erscheinung, vor Allem in den strengen Gesichtsformen, erheblich den sonstigen Stil des Reliefs. Die Nachahmung wird besonders fühlbar in der plumpen Art, wie der Gestus der rechten, viel zu gross gerathenen Hand wiedergegeben ist, während die Function der linken Hand, die hier ein Scepter halten muss, dem Grundtypus der Figur geradezu widerspricht. Eine gewisse Ungleichheit des Stils wie der Proportionen beherrscht das ganze Relief. Die Köpfe des Honos und des Hermes zeichnen sich durch ungewöhnlich grobe und vulgäre Züge, die unteren Extremitäten des Theseus und der rechten Eckfigur durch seltsame Kleinheit aus. Besonders mangelhaft erscheint die Arbeit an den nackten Körpertheilen der Ariadne.

Berlin. MAXIMILIAN MAYER.

MISCELLEN.

ZUM OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS IN OLYMPIA.

Deutung und Anordnung der Mittelgruppe des olympischen Ostgiebels gilt seit dem Abschluss der Funde allgemein als gesichert. Indessen haben sich mir gegen die übliche Benennung der zwei weiblichen Figuren im Zusammenhange von Untersuchungen über die altgriechische Tracht, die ich demnächst zu veröffentlichen hoffe, schon vor Jahren Bedenken ergeben, die ich hier in kurzer Begründung den Sachkundigen vorlegen möchte.

Die bisher Hippodameia genannte Figur macht in ihrer ganzen Erscheinung gewiss nicht den Eindruck der Jugendlichkeit. Auch die schlichte Haartracht lässt sich nicht mehr, wie früher geschehen, als 'mädchenhaft' auffassen, seit ganz übereinstimmend gebildete Haarpartien vom Kopfe der 'Sterope' gefunden sind. Ebensowenig ist die Tracht ausgesprochen jungfräulich. Dasselbe weite, rings geschlossene dorische Gewand, mit scheinbaren Hängeärmeln und über den Gürtel herabgezogenem Kolpos, tragen wohl ähnlich die attischen Kanephoren, aber auch die mütterliche Eirene und die örtlich sowohl als zeitlich den Olympiasculpturen besonders nahe stehende, von Conze und Michaelis bekannt gemachte Herastatuette aus Argos. Bestimmend für die Benennung war das kleine Gewandstück, welches Hals und Schultern unserer Statue umgiebt und nach Treu 'in bräutlichem Gestus' von der Linken gefasst wurde. Aber dieser Gestus ist in der ganzen archaischen Sitte seit Homer auch Ehefrauen eigen. Dagegen fehlt der eigentlich charakteristische Zug der bräutlichen Tracht, die reichliche Verhüllung, besonders des Hauptes, welches hier vollkommen frei bleibt. Auch scheint mir die Frage in hohem Grade berechtigt, ob eine Darstellung der Hippodameia als Braut überhaupt der Situation entspräche. Oinomaos denkt nicht daran, dem Fremdling, den er zu besiegen und zu erlegen hofft wie die anderen Freier, sein Kind zum Weibe zu geben. Für die herkömmliche Benennung ist also, so viel ich sehe, kein Grund, und die Deutung auf Sterope zunächst wenigstens gleichberechtigt.

Gesichert wird sie für mich durch die noch stärkeren Bedenken, welchen die Anwendung dieses Namens auf die andere Figur unterliegt. Hierfür sind zunächst 'die volleren weicheren matronalen

Formen' (Treu) geltend gemacht worden, ich fürchte gegen den Augenschein der auf allen Abbildungen hervortretenden Maassverhältnisse. Nicht nur sind Brust und Schultern der sogenannten Hippodameia nicht unbeträchtlich breiter, auch die ausgiebigere Entfaltung des Gewandes im ganzen Obertheile bewirken eine massivere, anspruchsvollere Erscheinung, während die 'Sterope' auch in Folge ihrer Armhaltung schmächtiger und schlanker aussieht. Entscheidend aber ist hier die Tracht. Der reicheren Bekleidung der angeblichen Braut steht das einfachste griechische Frauengewand gegenüber, das wir überhaupt kennen: ein 'Himation' mit Ueberschlag, das nur auf den beiden Schultern zusammengenestelt ist, sonst durchaus offen, sogar ungegürtet bleibt, so dass bei jeder lebhafteren Bewegung die an der rechten Seite in parallelem Zickzack herabhangenden offenen Säume auseinanderschlagend Hüfte und Schenkel entblössen müssten. Wir wissen aus zahlreichen allbekannten Schriftstellen, dass dieses die Tracht der peloponnesischen, insbesondere der lakonischen Mädchen war. Wer die sorgfältige Behandlung dieser Ueberlieferung in Böhlaus *Quaestiones de re vestiaria Graecorum* p. 79—84 liest, wird es kaum begreifen, wie im Folgenden die Identität der monumental und der litterarisch bekannten Tracht geleugnet werden kann. Eines von Böhlaus Hauptargumenten in diesem Sinne ist eben die hier in Frage gestellte Deutung der beiden Giebelstatuen. Ich verspare eine ausführliche Bekämpfung dieses weittragenden Irrthums für die erwähnte Schrift und begnüge mich darauf hinzuweisen, wie undenkbar eine Tracht, wie die eben beschriebene, für eine königliche Matrone ist, wenigstens in originaler aus dem Leben schöpfender Monumentalkunst des fünften Jahrhunderts, in der wir sie sonst ausschliesslich an ausgesprochen mädchenhaften Gestalten finden. Es genügt hierfür an die 'Iris' des Parthenongiebels, die eine Charis der athenischen Reliefs, an das Taubenmädchen von Paros und die diesem nahe verwandte Grabstele in Venedig zu erinnern. Für mich bleibt also die angebliche *mulier senex* eine echte *μονόπεπλος Δωρὶς κόρα*, die bei jedem Schritt zur *φαινομηρίς* werden müsste. Und wie trefflich passt zu Hippodameia 'die gleichsam resignirend sinnende Geberde, mit der sie seitwärts geneigten Hauptes ihre Rechte dem Kinn nähert'. Ihr Schicksal soll der Wettkampf entscheiden; sie liebt den Jüngling, der dem sichern Tode entgegenzugehen scheint; vielleicht sieht sie auch, falls die Lokalsage sie in die List, durch welche Pelops den Sieg gewann, eingeweiht sein liess, den Untergang des Vaters kommen. Es ist dasselbe leise aufdämmernde Pathos, welches auch aus dem Haupte des sinnenden Greises spricht. Der Haltung Hippodameias entspricht die des Pelops, welcher 'bescheiden niederblickt'. Ganz anders das zweite Paar. Selbstbewusst, die Rechte in die Hüfte gestemmt, steht Oinomaos da, stramm aufrecht auch seine *κουριδίη ἄλοχος*, stärker im Körperbau und reicher bekleidet als ihre Tochter, in dem alten Gestus der Matrone ihr Schleiertuch lüftend, ähnlich wie Hera im Parthenonfriese neben Zeus.

Als letztes aber nicht geringstes Argument dürfen die Fundumstände angeführt werden, trotzdem alle in Betracht kommenden Stücke weit vom Tempel verschleppt waren. Es wäre ein sonderbarer Zufall, dass beide Theile der von mir Sterope genannten Figur ganz in der Nähe des Oinomaos, vor der südöstlichen, drei von den vier Bruchstücken der Hippodameia bei dem Rumpfe des Pelops vor der Nordostecke gefunden wurden, wenn diese Gestalten nicht auch an ihrem ursprünglichen Stand- und Fallort ebenso gruppirt gewesen wären.

Die Umnennung bedingt nothwendig auch eine Umstellung. Aber wer soll den Platz tauschen, die Männer oder die Frauen? Für Letzteres spricht, wie Michaelis endgiltig bewiesen zu haben scheint, die Beschreibung des Pausanias, dagegen die ausgesprochene Linkswendung des Kopfes unserer Sterope, welche die gegenwärtig allgemein angenommene Ansetzung dieser Figur in der Südhälfte des Giebels veranlasst hat. Gelingt es Kekulé, seine Neuordnung der Composition gegen die vorgebrachten technischen Bedenken zu vertheidigen, dann freilich wäre es möglich, diese Wendung auf die vor dem nördlichen Viergespann knieende Dienerin zu beziehen. Noch passender aber liesse sich mit dieser Figur Hippodameia gruppiren. Das Mädchen könnte der Königstochter, welche nach einer Version der Sage den Freier auf der Fahrt begleitete, zu diesem Zweck die Schuhe festgebunden haben: ebenso wurde — woran mich Benndorf freundlich erinnert — in Polygnots Iliupersis Helena von der vor ihr knieenden Elektra reisefertig gemacht. Das setzt natürlich die Pausanias widersprechende Aufstellung des jüngeren Paares in der Nordhälfte voraus, wofür doch einigermassen auch die erwähnte Richtung der Verschleppung zu sprechen scheint. Die Männer wären dann, wie man

zuerst angenommen hatte, nicht den Frauen, sondern einander zugekehrt gewesen.

So ist denn die Folge dieses Beitrags zur Einzeldeutung zunächst nur erneute Unsicherheit in der Erkenntniss des Zusammenhanges. Aber der scheinbare Rückschritt darf uns nicht verdriessen. Denn nur auf Grund genauester Erkenntniss der einzelnen Bruchstücke ist die gesicherte Reconstruction eines zertrümmerten Ganzen erreichbar. Möge die Lösung dieses Problems denjenigen gelingen, welche besser als ich alle in Betracht kommenden Momente überschauen.

Wien, Januar 1885. FRANZ STUDNICZKA.

NACHTRAG ZU S. 179ff.

Seitdem ich für meinen Aufsatz über die Speisetische der Griechen die oben mitgetheilte Zusammenstellung gemacht, habe ich noch auf zahlreichen anderen Vasengemälden meine Ansicht, dass diese Tische drei Füsse, und zwar in der bezeichneten Weise, gehabt haben, durchweg bestätigt gefunden. Einen besonders deutlichen Beleg dafür liefert die in den Wiener Archaeol. Vorlegebl. Ser. VI. Taf. 10 abgebildete Schale des Duris. Hier ist auf jeder Hälfte der Aussenseite, deren Darstellungen sich genau entsprechen, neben zwei in der Vorderansicht gegebenen Klinen mit Speisenden, vor denen Tische stehen, ein Speisesopha von der Kopfseite aus, der Gelagerte also vom Rücken dargestellt, und dem entsprechend auch der vor ihm stehende Speisetisch nicht von der vorderen Langseite, sondern von der rechten Schmalseite gesehen abgebildet. Hier erscheint denn der dritte Fuss (von der linken Schmalseite) genau in der Mitte der beiden anderen; und während an den von vorn gesehenen Tischen nur links am Fuss eine nach inwendig gerichtete, die Tischp atte und das Brett darunter verbindende Verzierung sichtbar ist (vergl. oben S. 190), und zwar im Profil, diese aber beim rechten Fuss nicht vorhanden ist, weil durch den Fuss selbst verdeckt, sieht man bei der von der Schmalseite genommenen Ansicht des Tisches alle drei konsolartigen Stützen, und zwar die der beiden vorderen Füsse im Profil, dagegen die des hinteren Fusses genau folgerichtig en face. Weiterhin kann man auch hier an den Tischen beobachten, dass die Tischplatte an der Seite, an der die zwei Füsse angebracht sind, etwas vorsteht, während dies an der anderen Seite nicht der Fall ist. Dagegen giebt auch dies Vasenbild keinen sicheren Aufschluss über die Gestalt der Tischplatte. In meiner Annahme, dass das Tischblatt dreieckig oder trapezförmig gewesen sei, bin ich wieder etwas schwankend geworden durch den *Mon. d. Inst.* III T. 49 auf einer Darstellung der Phineussage abgebildeten Speisetisch, der zwar deutlich drei Füsse, aber kein trapezförmiges, sondern sicher ein oblonges Tischblatt zeigt. Ich muss danach es doch als möglich bestehen lassen, dass die Speisetische die S. 187 (unten) angegebene Form hatten; nur bin ich ausser Stande anzugeben, was es für einen Zweck gehabt habe, dass man an der einen Schmalseite des oblongen Tischblattes bloss einen Fuss anbrachte, und ferner wie es kommt, dass diese Seite des Tisches mit dem einen Fuss immer zu Füssen des Speisenden sich befindet. Vielleicht geben weitere Funde auch hierüber einmal Aufschluss.

H. BLÜMNER.

BERICHTE.

CHRONIK DER WINCKELMANNSFESTE.

Athen. Das archäologische Institut in Athen hat am 10. December seine diesjährigen Sitzungen eröffnet. Es trugen vor die Herren Köhler über Aegyptische Urkunden und griechische Tradition, Dörpfeld über das griechische Theater, Lolling über die Topographie der Landschaft Doris.

Rom, 12. December. Herr Richter sprach über die Befestigungen des antiken Ardea. Er erörterte zunächst die Nothwendigkeit, die noch existirenden altitalischen Befestigungen auch für die römische Topographie zu verwerthen und durch ihr Studium namentlich Licht über die älteste Periode Roms von der Gründung der Stadt auf dem Palatin bis zur Errichtung der sogenannten servianischen Mauer zu verbreiten. Die wichtigsten Fragen für diese Zeit, wie wir uns die stufenweise Entwickelung der Stadt zu denken haben, und in welchem Verhältnisse die innerhalb des servianischen Mauerkreises gefundenen Mauern zu diesem stehen, sind bei der fast gänzlichen Unbrauchbarkeit der Ueberlieferung nur auf diesem Wege zu lösen. In Ardea sind drei Befestigungslinien vorhanden, die in zeitlich weit auseinanderliegenden Perioden errichtet wurden. Die Befestigung der ursprünglichen, sehr unbedeutenden Anlage besteht, wo der natürliche Fels nicht Schutz gewährt, aus Mauern, die hinsichtlich der Fügung den in Rom vorhandenen gleichartig sind. Die beiden anderen Befestigungslinien sind Erdwälle, von denen namentlich der zuerst errichtete in manchen Beziehungen Analogien mit dem Serviuswall aufzuweisen hat. Die Thore der Stadt (im ganzen zehn) sind sämmtlich nachzuweisen. Aus den auf dem Boden der Stadt gefundenen Resten ergiebt sich, dass die äusserste Wallmauer schon aufgegeben und die Stadt auf den Raum bis zum ersten Wall beschränkt gewesen sein muss, als Ardea unter römischer Herrschaft stand, dass also seine Blütheperiode in sehr frühe Zeit fällt. Es ergiebt sich ferner, dass auch in der Zeit der weitesten Ausdehnung die früher errichteten Befestigungen erhalten wurden und die Bewohner der verschiedenen Theile durch Thore mit einander verkehrten.

Herr Helbig behandelte auf Grund der neuesten Ausgrabungen in Corneto und Vulci die Frage nach der Herkunft der Etrusker. Er gab zunächst eine Uebersicht über die beiden ältesten in jenen Nekropolen vorkommenden Gräbertypen. Das älteste Grab nicht nur dort, sondern in ganz Etrurien ist die sogenannte '*tomba a pozzo*' d. i. ein vertical in die Erde oder den Felsen eingearbeitetes Loch, welches ein Aschengefäss enthält. Hierauf folgt die '*tomba a fossa*' d. i. ein viereckiger Graben mit einem unverbrannten Leichnam. Da die jüngsten *tombe a fossa* bereits korinthische Vasen enthalten und demnach dem 6. Jahrhundert v. Chr. angehören, so ist es unzweifelhaft, dass diese Gräber von Etruskern herrühren. Der Vortragende erwog, ob das Gleiche auch für die ältesten *tombe a fossa* und für die vorhergehenden *tombe a pozzo* anzunehmen sei. Wenn diese, wie mehrere Gelehrten meinen, von einer vor der etruskischen Einwanderung in jener Gegend ansässigen italischen Bevölkerung herrührten, so würde der Inhalt der *tombe a fossa* einen Abbruch der Entwickelung beweisen. Dies ist aber nicht der Fall; vielmehr stellen die Gräber beider Arten eine ununterbrochen vorschreitende Entwickelung dar. Die lokale Keramik wie die Metalltechnik erscheint in den *tombe a fossa* als die organische Weiterentwickelung des aus den *tombe a pozzo* bekannten Stadiums. Eine ganze Reihe von Typen ist beiden Arten von Gräbern gemeinsam, und vielfach lassen sich Funde, die aus der jüngeren Schicht stammen, von denen der älteren nicht unterscheiden. Wenn demnach die jüngsten *tombe a fossa* sicher etruskischen Ursprungs sind, so gilt das Gleiche auch für die älteren Gräber dieser Art und für die vorhergehenden *tombe a pozzo*. Nun kennen wir in der Poebene eine Reihe von Nekropolen, welche eine ganz gleiche Cultur zeigen, wie die im eigentlichen Etrurien entdeckten *tombe a pozzo*. Der Vortragende hatte schon früher vermuthet, dass jene in der Pogegend vorliegende Schicht nicht nur Reste der Italiker, sondern auch der Etrusker enthalte, dass beide Völker, als sie auf der Ostseite des Apennin wohnten, durch das gleiche Stadium durchgegangen seien und in diesem Stadium den Apennin überschritten und ihre historischen Sitze eingenommen hätten. Diese Vermuthung wird durch den Nachweis, dass die in dem eigentlichen Etrurien entdeckten *tombe a pozzo* von Etruskern herrühren, zu einer historischen Thatsache. Zugleich ist hiermit auch die Frage nach der Herkunft der Etrusker entschieden.

Der Inhalt der etruskischen *tombe a pozzo* erscheint nah verwandt dem der ältesten latinischen Gräber, die wir kennen, und im besonderen dem des ältesten Theiles der Nekropole von Albalonga. Ein Unterschied zeigt sich höchstens darin, dass die latinische Gruppe einen ärmlicheren Eindruck macht und eine geringere Varietät von Culturobjecten aufweist als die etruskische. Also sind Italiker wie Etrusker mit einer ähnlichen Cultur an dem Gestade des Mittelmeeres eingetroffen, eine Thatsache, durch welche sich zugleich erklärt, dass die beiden Völker in der älteren griechischen Literatur nicht scharf von einander unterschieden werden. Jene Aehnlichkeit der Cultur wäre aber unerklärlich, wenn die Etrusker aus Kleinasien nach Italien eingewandert wären. Vielmehr nöthigt sie zu der Annahme, dass Italiker und Etrusker, bevor sie die westlichen Theile der Halbinsel besetzten, in derselben Gegend wohnten und daselbst den gleichen Culturbedingungen unterlagen. Nun ist es aber gewiss, dass die Italiker aus dem Norden einwanderten und zunächst in der Poebene einen langen Halt machten. Das Gleiche gilt demnach auch für die Etrusker. Ferner berechtigt die Aehnlichkeit, welche zwischen der Cultur der beiden Völker obwaltete, als sie den westlichen Theil Italiens besetzten, zu dem Schluss, dass der Uebergang der Etrusker und der der Italiker über den Apennin ungefähr gleichzeitig erfolgten. Der Vortragende machte hierauf den Versuch, die Zeit dieser Wanderung annähernd zu bestimmen. Offenbar wurde der Uebergang der Sikuler nach der Insel, der sie den Namen gegeben, dadurch veranlasst, dass sich die Etrusker und die Italer auf der Westseite des Apennins ausbreiteten. Für den Uebergang der Sikuler aber ergiebt sich ein *Terminus post quem* daraus, dass die Dichter der Odyssee als Bewohner der südöstlichen Küste Italiens noch nicht die später daselbst ansässigen Iapygier oder Messapier, sondern noch die Sikeloi namhaft machen. Bekanntlich schildert das homerische Epos die Völkerverhältnisse, wie sie vor der dorischen Wanderung vorlagen. Also dürfen wir annehmen, dass vor dieser Wanderung die Sikuler noch auf dem Continente ansässig waren und gleichzeitig mit derselben oder kurz nachher nach der benachbarten Insel übersiedelten. Ein *Terminus ante quem* ist dadurch gegeben, dass die Hellenen, als sie nach der Mitte des achten Jahrhunderts die Ostküste der Insel zu colonisiren anfingen, daselbst bereits Sikuler vorfanden. Wenn nun die Auswanderung der Sikuler eine Folge des Vorrückens der Etrusker und Italer war, so haben die letzteren beiden Völker ebenfalls entweder gleichzeitig mit der dorischen Wanderung oder bald darauf den Apennin überschritten. Endlich weist der Vortragende darauf hin, dass zwischen den Völkerbewegungen, welche gleichzeitig auf der Balkan- wie auf der Apenninhalbinsel stattfanden, offenbar ein Zusammenhang besteht. Es müssen sich damals im mittleren Europa Umwälzungen vollzogen haben, welche ein Vorrücken der Völker nach Süden zur Folge hatten und ihre Wirkungen auf beide classischen Länder erstreckten. Vielleicht hat man dabei an den Einbruch der Germanen zu denken.

Berlin, 2. December 1884. Das diesjährige (44.) Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft ist von Herrn Weil verfasst; es behandelt: „Die Künstlerinschriften der sicilischen Münzen.“ Die Festsitzung leitete der Vorsitzende Herr Curtius mit einem Nachruf an die im Laufe des Jahres verstorbenen Mitglieder der Gesellschaft, die Herren K. Müllenhoff, R. Lepsius, J. G. Droysen, Lord Ampthill, F. G. Kiessling, K. F. Meyer ein und gab dann einen Ueberblick über die Fortschritte, die das verflossene Jahr in Erforschung der klassischen Welt gebracht hat. Das Hochland von Lykien hat eine österreichische Expedition unter Benndorfs Leitung erschlossen; in Pergamon ist die Forschung über die Altarterrasse weit hinausgegangen; in Athen hat die Aufdeckung des antiken Bodens der Akropolis begonnen und Denkmäler und Staatsurkunden aus der Pisistratidenzeit ans Licht gefördert; über die Kunstschulen auf den Cykladen gewährt das durch französische Forscher gebildete Museum delischer Alterthümer auf Mykonos neue Aufschlüsse; in Klazomenä sind die ersten Denkmäler altionischer Thonmalerei zum Vorschein gekommen; die Trümmerstätten von Assos sind durch Amerikas Bemühungen neu durchforscht worden; eine von griechischen Gelehrten in Olympia gehaltene Nachlese hat das letzte Viertel der Palästra freigelegt und kleinere Fragmente der Giebelgruppen und Metopen, Statuenbasen, alterthümliche Werke in Erz und Stein u. A. zu Tage gefördert. Das merkwürdigste Ergebniss des verflossenen Jahres ist jedoch die Aufdeckung der Burg von Tiryns durch H. Schliemann, durch welche von neuem der historische Gehalt griechischer Heldensage glänzend bestätigt worden ist. Die Durchforschung des Asklepieion bei Epidauros ist ausserordentlich frucht-

bar an den interessantesten Inschriften, Bauresten und Bildwerken gewesen. Unsere Kenntniss der wichtigsten Gattung monumentaler Plastik, der Giebelsculptur, ist durch die Auffindung der bemalten Porossteinreliefs von der Akropolis mit Heraklesdarstellungen, sowie durch Funde in Epidauros und Luni bereichert worden. Mit dem Finden hält die Verarbeitung des Gefundenen gleichen Schritt: ein Hauptstück der pergamenischen Gigantomachie ist seit kurzem in richtiger Höhe mit seiner ganzen architektonischen Umrahmung aufgestellt worden und die 21 Figuren des Ostgiebels von Olympia sind in voller Grösse mit Sicherheit ergänzt worden, so dass jetzt das Giebelfeld in seinen ursprünglichen Maassen uns vollständig vor Augen steht.

Her Furtwängler besprach ein Hauptstück der jüngst vom Königl. Museum erworbenen Saburoff'schen Sammlung, die lebensgrosse Bronzestatue eines nackten Jünglings, welche, bis auf den Kopf völlig erhalten, auf dem Meeresgrunde bei Salamis gefunden wurde, die einzige grosse Bronze aus der Blüthezeit des Erzgusses, welche auf griechischem Boden zum Vorschein gekommen ist. Nach einer ausführlichen Erörterung über die verschiedenen Typen der ruhig stehenden unbekleideten Jünglingsfigur in der antiken Plastik kam der Vortragende zu dem Resultat, dass die Saburoff'sche Bronze etwa dem Anfange des 4. Jahrh. v. Chr. angehöre und aus der argivischen Erzgiesserschule stamme. Sie stelle, worauf Reste langer Locken auf den Schultern führten, wahrscheinlich Apollo dar. — Herr Mommsen las über den Begriff des römischen Limes und über den jetzigen Stand der Forschungen über den germanisch-raetischen Grenzwall. Bei dem Kreuzschnitt, auf dem die römische Messkunst beruht, bedeutet *cardo* die Sehlinie des Messenden, *limes* (später *limes decimanus* oder *decimanus* schlechtweg) die diese schneidende Querlinie. Da diese Linien die Ackerstücke begrenzten, so bildeten sie auch die Wege. Während nun für *cardo* in dieser Beziehung *via* (Hauptweg) eintrat, bezeichnete *limes* den Querweg oder auch den Nebenweg. Dies ist der Gebrauch des Wortes in der Sprache der republikanischen Zeit. Auf die Grenzen bezogen findet sich das Wort zuerst bei Velleius. Auch in diesem Sinne bedeutet es zunächst die Querstrasse, welche die Verbindung von einem Grenzposten zum andern herstellt. Eine solche befestigte Querstrasse ist z. B. der Hadrianswall in Britannien. Der obergermanische Limes ist ein Erdwall mit vorgelegtem Graben, in dem Wachtthürme und ca. 50 Kastelle eingefügt sind. Der sich anschliessende rätische Limes ist eine einfache Steinschüttung ohne Kastelle. In ihrer ersten Gestalt gehört diese Anlage der flavischen Zeit an; sie ist ca. 70—80 deutsche Meilen lang, wovon zwei Drittel auf den obergermanischen Theil entfallen. Zweck derselben kann nicht eine fortifikatorische Umwallung gewesen sein, denn die ganze Besatzung der Provinz (30,000, im 2. Jahrh. sogar nur 20,000 Mann) hätte nicht einmal für eine Besetzung der Kastelle, geschweige denn des dazwischen liegenden Walles ausgereicht. Sie kann für gewöhnliche Zeiten nur zur Sicherung der Grenze gegen Räuber und Schmuggler gedient haben. — Zum Schluss legte Herr Curtius einen von Herrn Kaupert entworfenen Grundriss des attischen Kerameikos im Maassstabe von 1 : 1000 vor und zeigte, wie der Kerameikos sich auch von Natur in zwei Abtheilungen gliedert, eine südliche, welche bis zur Hermenstoa noch dem Terrain des Areopags angehört, und eine nördliche, die eigentliche Niederung, von der Attalosstoa im Osten begrenzt. Für die Richtung des Dromos nach dem Dipylon konnte die Fundstätte des Eubulides-Denkmals als fester Punkt angesetzt werden. Bei Erörterung der Amtslokale und Verkehrsplätze konnte der Vortragende auf den neu aufgedeckten Stadtmarkt von Assos Rücksicht nehmen, von welchem eine Skizze des Herrn Koldewey vorlag. Die Anlagen von Athen sind für alle ähnlichen Anlagen von vorbildlicher Bedeutung gewesen.

Bonn, 9. December. Der Vorsitzende des Alterthumsvereins, Professor Schaaffhausen, begann die Reihe der Vorträge mit einem Hinweis auf die Alterthumsforschung der Gegenwart, die nicht nur ihr Gebiet erweitert, sondern auch ihre Methode vervollkommnet habe. Was unsere Zeit kennzeichne, sei das Zusammenwirken der verschiedensten menschlichen Kenntnisse zur Lösung einer wissenschaftlichen Frage. Bei vielen archäologischen Untersuchungen werde jetzt die Naturwissenschaft, zumal die Anthropologie, die Chemie, das Mikroskop zu Rathe gezogen. Jedes Jahr bringt uns neue Schätze der alten Kunst, aber auch neue Ansichten der Forscher, die uns oft überraschen und das wieder in Frage stellen, was wir für ausgemacht gehalten haben. Wir stimmen gewiss noch Lessing bei, wenn er sagt, dass die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Kunst bei den Griechen gewesen sei, aber wir fragen: war diese Schönheit eine Er-

findung des Künstlers, oder war sie der Natur abgesehen? Die Forschungen von Quetelet und Nicolecci beweisen das letztere. Auch das griechische Profil ist ein nationaler Typus. Nur darin wird die Natur von der Kunst übertroffen, dass diese das Schöne vereinigt, das im Leben nur vereinzelt getroffen wird. Das Ideal der bildenden Kunst aber bleibt eine Abstraction von der Wirklichkeit. Die Sculptur befriedigt unsern Schönheitssinn nur durch die Form. Man hat neuerdings auf Grund von Farbresten, die man an griechischen Bildwerken gefunden, die Behauptung aufgestellt, die Griechen hätten ihre Marmorstatuen bemalt und wir sollten es wieder thun. Die Kunst kann aber der Farbe entbehren, wie es die Werke in Erz und in Elfenbein sowie die geschnittenen Steine zeigen. Selbst die Zeichnung und der Kupferstich wirken ohne Farbe. Für diese giebt es eine besondere Kunst, die Malerei. — Hierauf hielt Professor R. Kekulé einen Vortrag über die Kunst des Praxiteles. Er begann mit dem, was sich aus den Nachrichten der alten Schriftsteller und aus Inschriften über die Persönlichkeit, die Familie und über die Werke des Künstlers feststellen lässt. Winckelmann liess mit Praxiteles den zweiten und anmuthigen Stil der griechischen Kunst beginnen; er suchte sich den Unterschied zwischen Phidias und Praxiteles durch den Unterschied von Raphael, Andrea del Sarto und Leonardo auf der einen, von Correggio, Guido und Albano, den „Vätern der Grazie", auf der andern Seite klar zu machen. Der Redner wies darauf hin, dass, während gegen 50 Werke des Praxiteles erwähnt werden, wir nur von 7 eine mehr oder weniger deutliche Vorstellung haben. Die wichtigste Grundlage unserer Kenntniss des Künstlers ist das einzige noch vorhandene Original, der in Olympia gefundene Hermes; im übrigen sind wir auf Copien, Nachbildungen, Umbildungen und Reminiscenzen angewiesen. Dabei kamen zur Besprechung: der Apollo Sauroktonos, die knidische Venus, der ausruhende und der eingiessende Satyr, die gewandknüpfende Artemis und der Eros von Parion. — Prof. Klein lenkte zuletzt die Aufmerksamkeit der Versammlung auf zwei im Laufe des vorigen Jahres in der Nähe von Köln aufgefundene Thonwaarenfabriken, von deren Inhalt er die einzelnen Fundstücke, soweit sie in das Provinzial-Museum zu Bonn gelangt sind, vorlegte. Nachdem er kurz über die den Fund begleitenden Umstände berichtet hatte, ging er näher auf Form, Material, Farbe, Gliederung und Verzierung der zu Tage geförderten Thongegenstände ein, unter denen Masken und Figuren einen besonderen Platz einnehmen. Redner suchte dann die Bedeutung und Bestimmung dieser beiden letzteren Gegenstände aufzuklären, indem er den ersteren nicht eine theatralische oder sepulcrale, sondern eine decorative Bestimmung beilegte, die Thonfiguren dagegen wegen ihrer ausserordentlichen Kleinheit für Nippsachen, beziehungsweise Kinderspielzeug erklärte. Ein gesteigertes Interesse verleiht diesen Funden der Umstand, dass auf ihnen zum Theil die Namen der beiden Fabrikanten nebst Angabe, wo das Geschäftslokal derselben im alten römischen Köln lag, eingebrannt sind, wodurch ein nicht unwichtiger Beitrag zur Kenntniss der dunkeln Topographie Kölns gewonnen wird. Der Zeit nach gehört der Betrieb der beiden Fabriken höchst wahrscheinlich dem Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. an.

Kiel. Zur Feier des Winckelmannsfestes hielt Professor Dr. Richard Förster im Philologen-Verein einen Vortrag über „die Verläumdung des Apelles in der Renaissance." Der Vortrag soll im Druck erscheinen.

Berichtigung zu S. 213.

In der Abbildung der ‚Schlangentopfwerferin' ist leider ein kleines Versehen des Zeichners unbemerkt geblieben: an dem im Original freilich sehr verwitterten Halse der Schlange nämlich laufen die Schuppen nicht in verkehrter Richtung aufwärts, sondern der Natur entsprechend abwärts, vom Kopfe herunter. Wird dieser Umstand nach Massgabe des Originals in der Abbildung verbessert, so findet keine Unterbrechung der natürlichen Windungen der einen Schlange statt. O. Puchstein.

Nachtrag zu S. 266.

Zu der von uns angeführten Stelle der Herakliden des Euripides giebt Musgrave weitere Belege für die Personification von *Αἰών*: Suidas u. *Διαγνώμων, Ἐπιφάνιος* und *Ἡραΐσκος*. Orpheus ad Musaeum 28. Nonnus Dionys. VI, 371. VII, 23ff. XLI, 179. Quintus Smyrn. XII, 194.

Auf die Beziehung des abstrakten Begriffes zur Unterwelt, durch bezeichnende Attribute kenntlich gemacht, hat Clemens Otto in seinen *Quaestiones Sophocleae* p. 19 im Programm des kathol. Gymn. an der Apostelkirche zu Köln vom J. 1876 aufmerksam gemacht. Er citirt Eur. Phoen. 1487: *πτώματα νεκρῶν τρισσῶν* | — — *κοινῷ θανάτῳ* | *σκοτίαν αἰῶνα λαχόντων*. Eur. Iph. Aul. 1508: *ἰὼ λαμπαδοῦχος ἁμέρα Διός τε φέγγος* | *ἕτερον ἕτερον αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν*, und emendirt bei Soph. El. 1085: *καὶ σὺ πάγκλαυτον αἰῶ* (so Nauck für *αἰῶνα*) *κελαινὸν* (für *κλεινὸν*) *εἵλου*.

Von der mehrfach vorkommenden löwen-, auf Mithrasreliefs auch menschenköpfigen Gestalt (Zoega *Bassr.* T. 59. Müller-Wieseler Denkm. II Taf. 75,967. Visconti *Museo Pio-Cl.* II T. 19. Montfaucon *Ant. expl.* I,2 Taf. 215,4. Caylus *Recueil* VI T. 74,1), welche Zoega Aeon benannt hat, konnte abgesehen werden, da diese spätrömische Allegorie mit der Personification des Aèon aus guter Zeit, wie sie uns jetzt zum ersten Male vorliegt, jedenfalls nichts zu thun hat.

HARTWIG.

REGISTER

VON

KONRAD WERNICKE.

I.

Br. = Bronze. *G.* = Gemme. *Mos.* = Mosaik. *Mze.* = Münze. *Rel.* = Relief. *Skphg.* = Sarkophag. *Sp.* = Spiegel. *Sta.* = Statue. *T.* = Terracotta. *V.* = Vase. *Wgm.* = Wandgemälde.

BODLEIAN OXFORD MUSEUM

II. EPIGRAPHISCHES REGISTER.

Griechische Inschriften

Lateinische Inschriften.



gez. v. M. Lübke Heliogr. d. Reichsdruckerei

EROS UND PSYCHE
BRONZERELIEF IM BERLINER MUSEUM.


1


3


2

BRONZEN

1.2. im British Museum, 3. in Edinburgh.

R. Steinbock, Berlin.



1



3

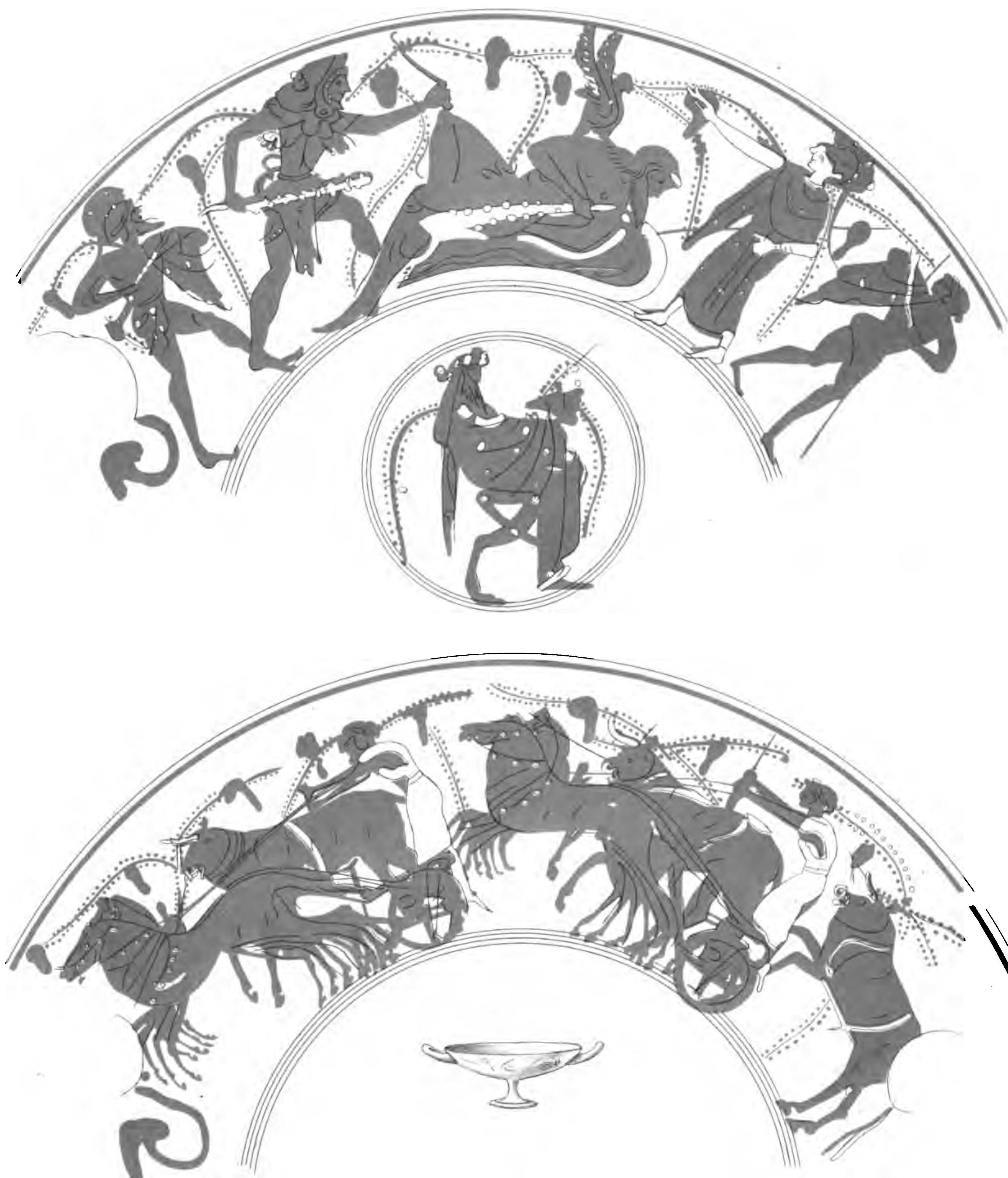


2

BRONZEN

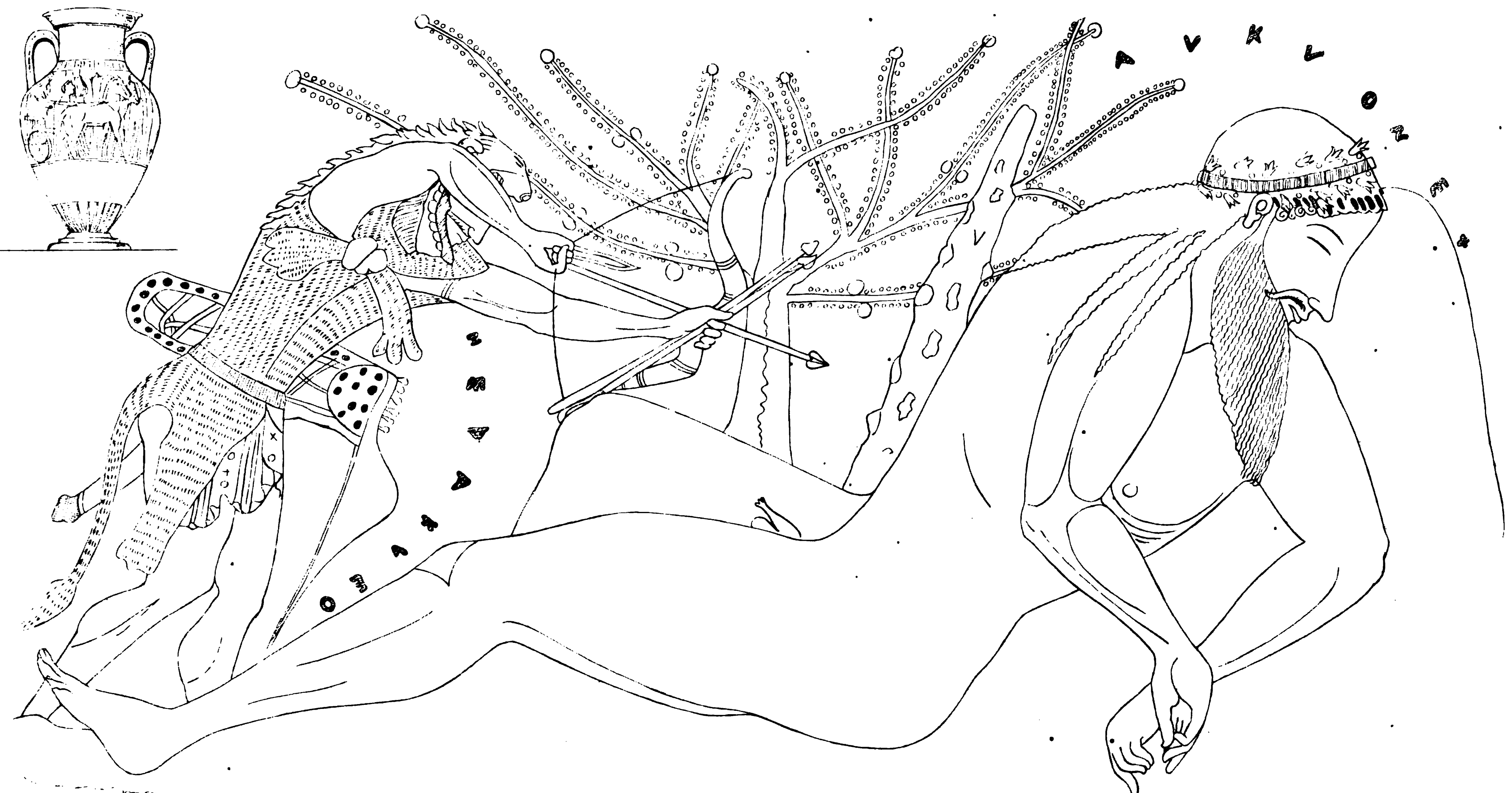
1.2. im British Museum, 3. in Edinburgh.

R. Steinbock, Berlin.



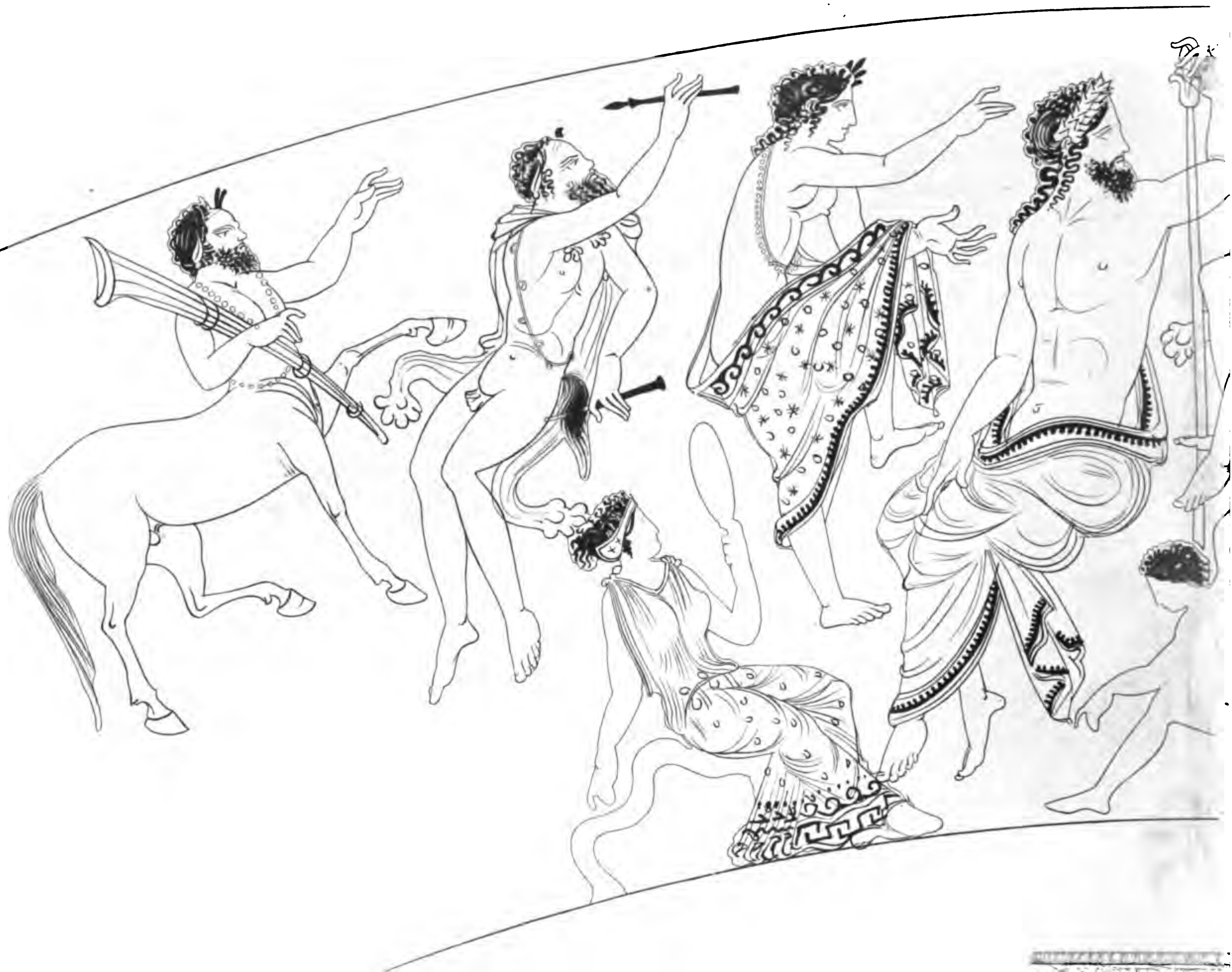
HERAKLES UND ALKYONEYS

SCHALE IN CORNETO.



HERAKLES UND ALKYONEYS
AMPHORA IN PARIS.

Geogr. lith. Inst. u. Steindr. v. W. Greve, Berlin

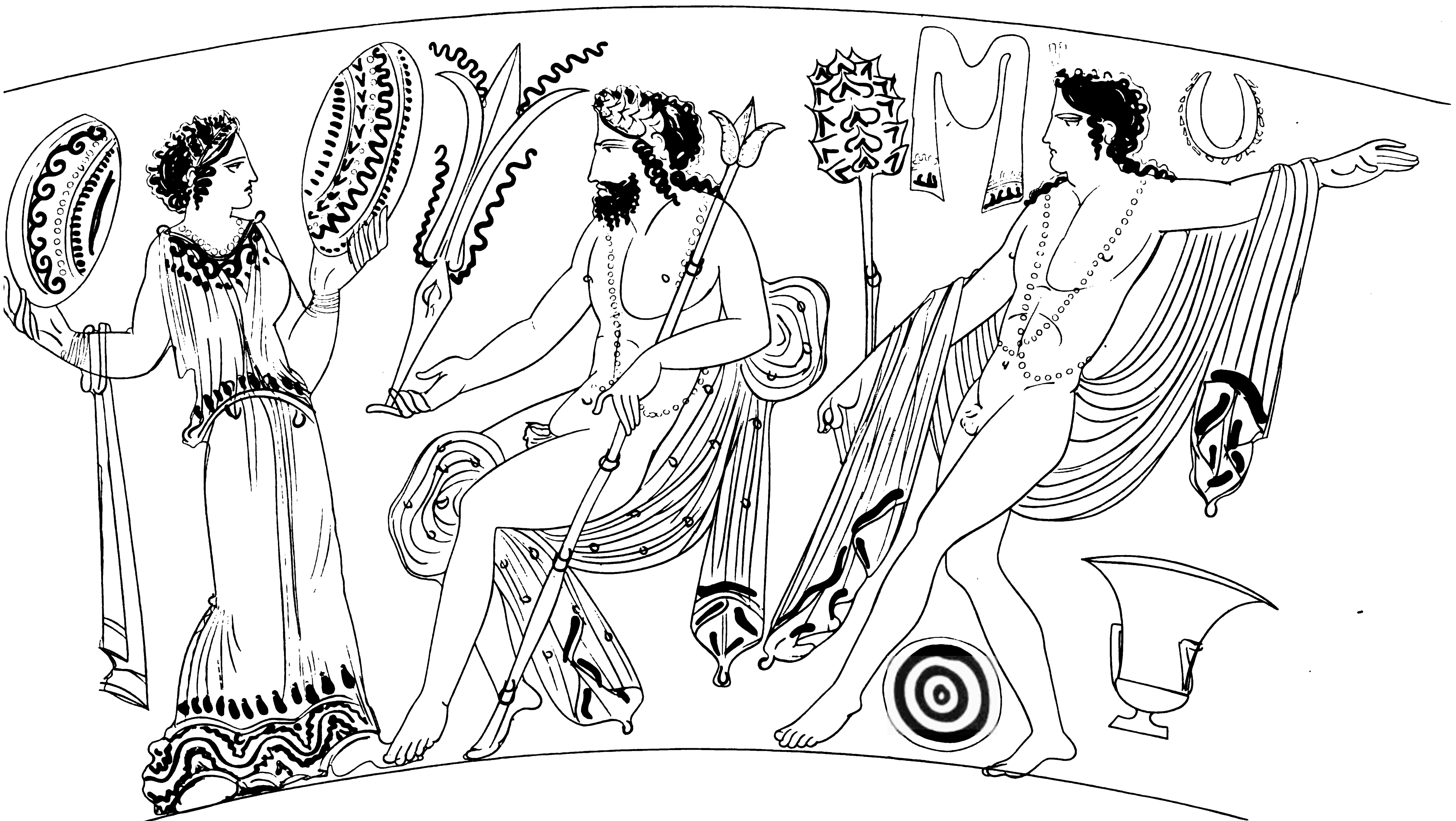


MARSYAS-KRATER

TAFEL 5.

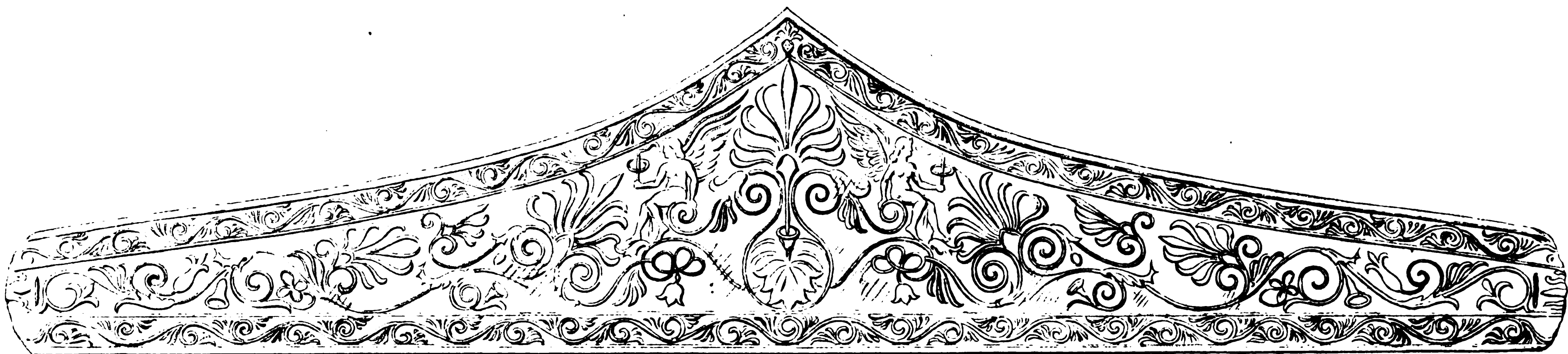


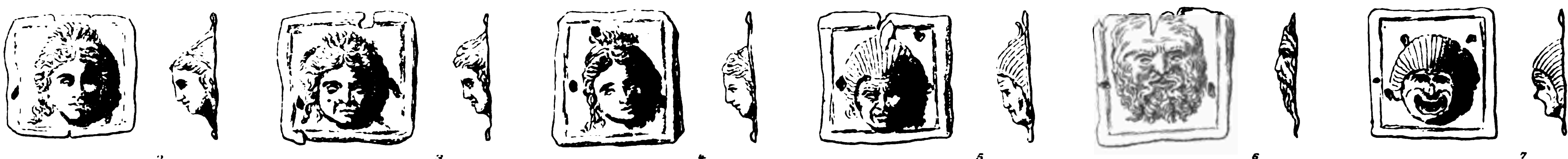
S CERVETRI.

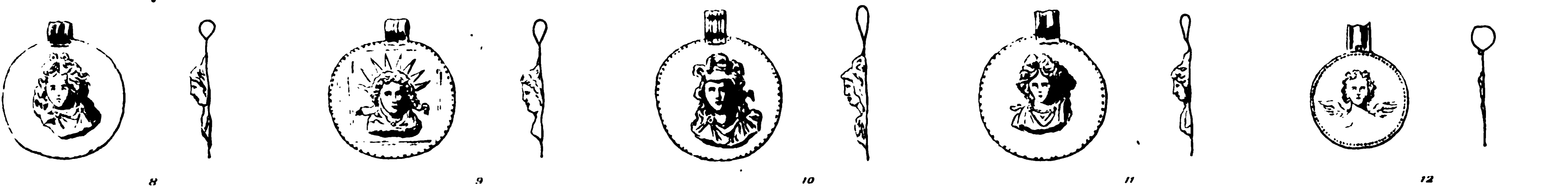


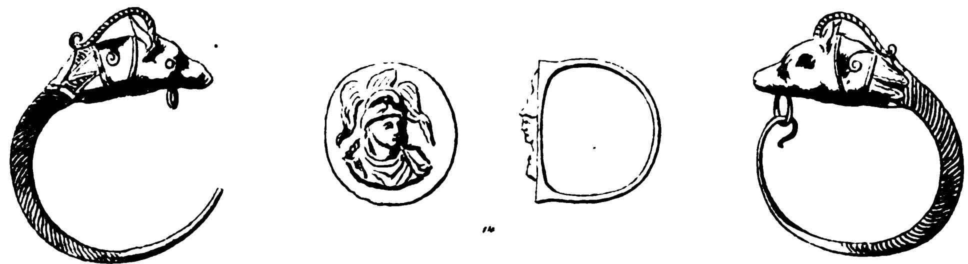
MARSYAS-KRATER AUS CERVETRI

RÜCKSEITE.



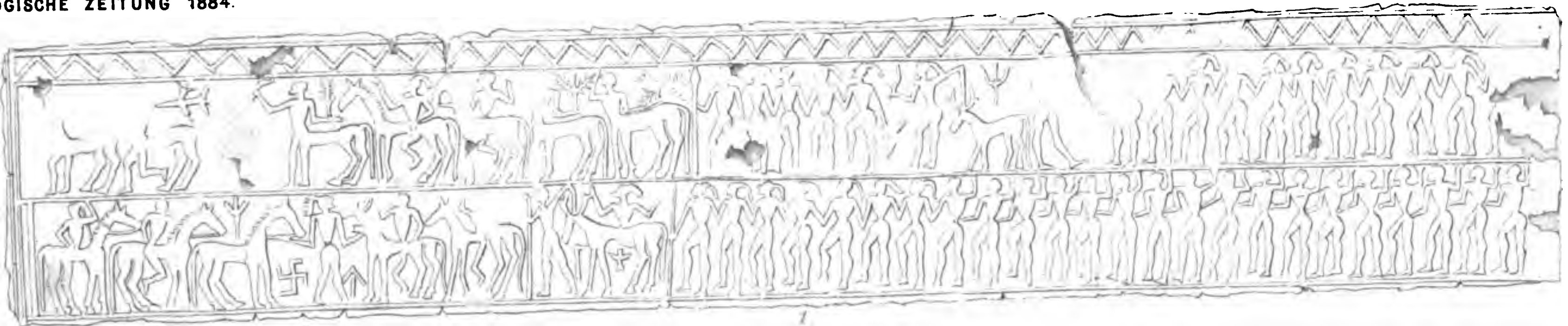


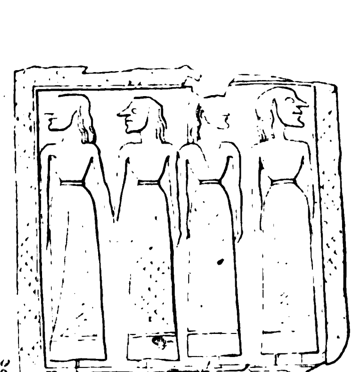


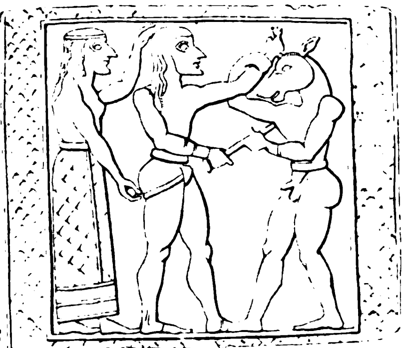


Geogr. lith. Inst. u. Steindr. v. W. Greve Berlin

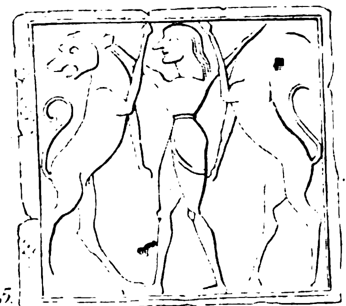
GOLDSCHMUCK


1.

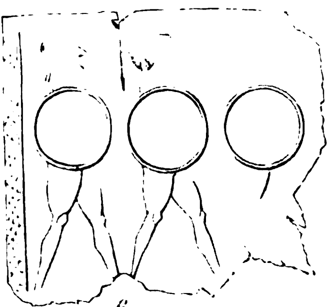

2.


3.


4.


5.

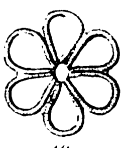

8.


6.




12.

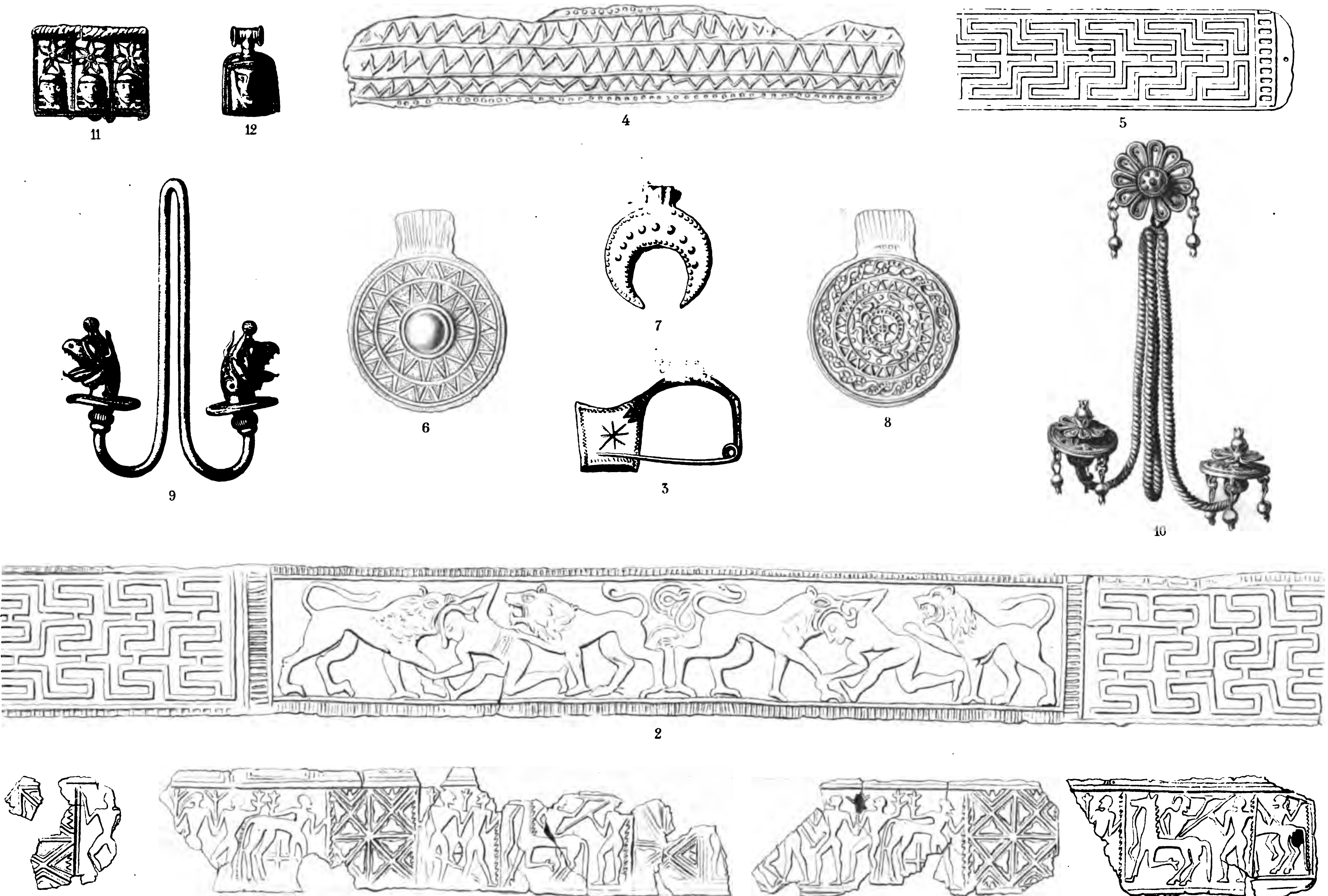

9.


10.


11.

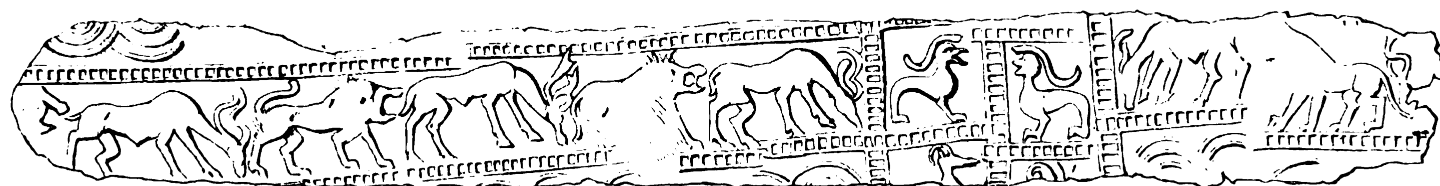
ARCHAISCHER GOLDSCHMUCK I

AUS KORINTH.



ARCHAISCHER GOLDSCHMUCK II

1-5 AUS ATHEN, 6-8 KAMEIROS, 9.10 MELOS, 11.12 DELOS.



1

ARCHAISCHER GOLDSCHMUCK III

1. AUS ATHEN 2. AUS ETRURIEN.


1a


1.



2.

ANAKREON.

Lichtdruck v. A. Frisch Berlin W.



ANTIOCHOS SOTER.

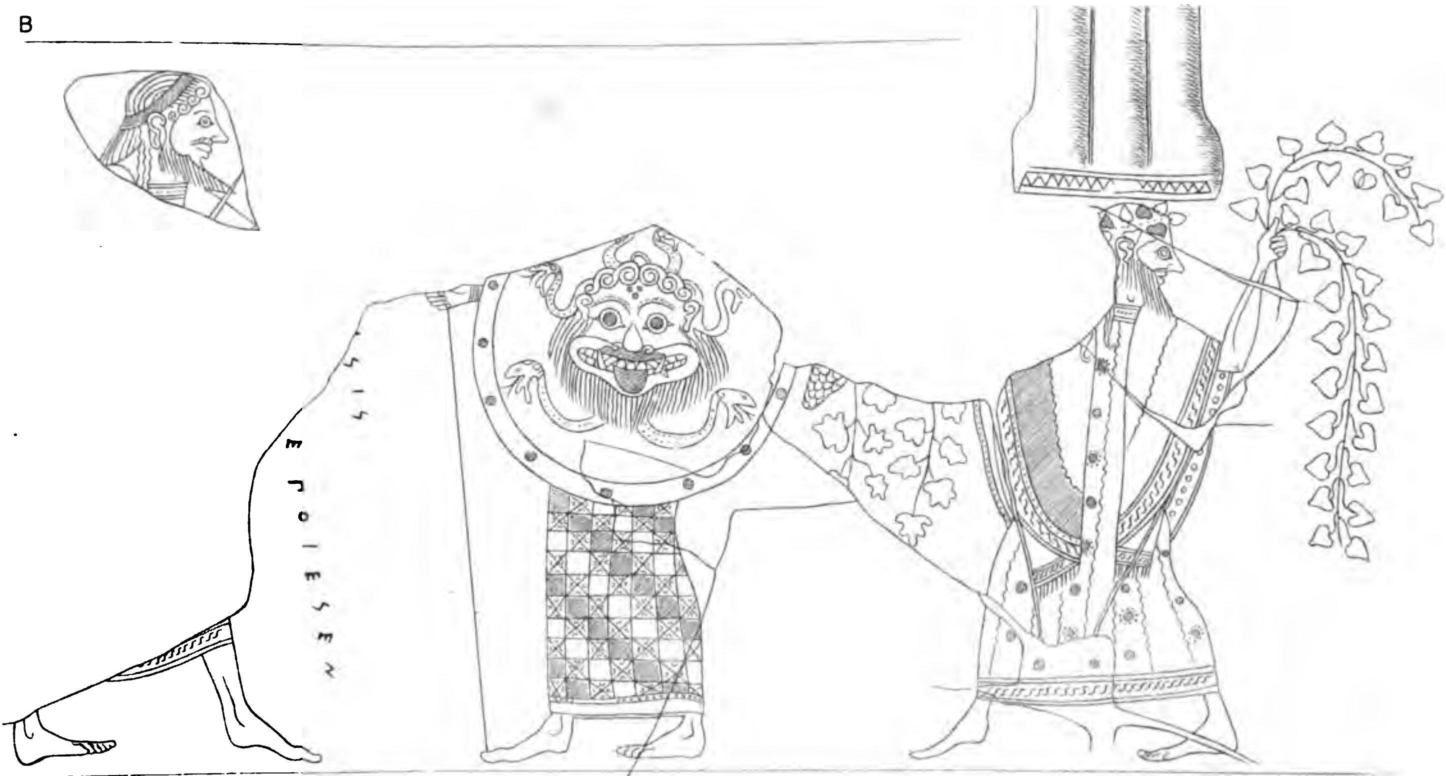
Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin. W.

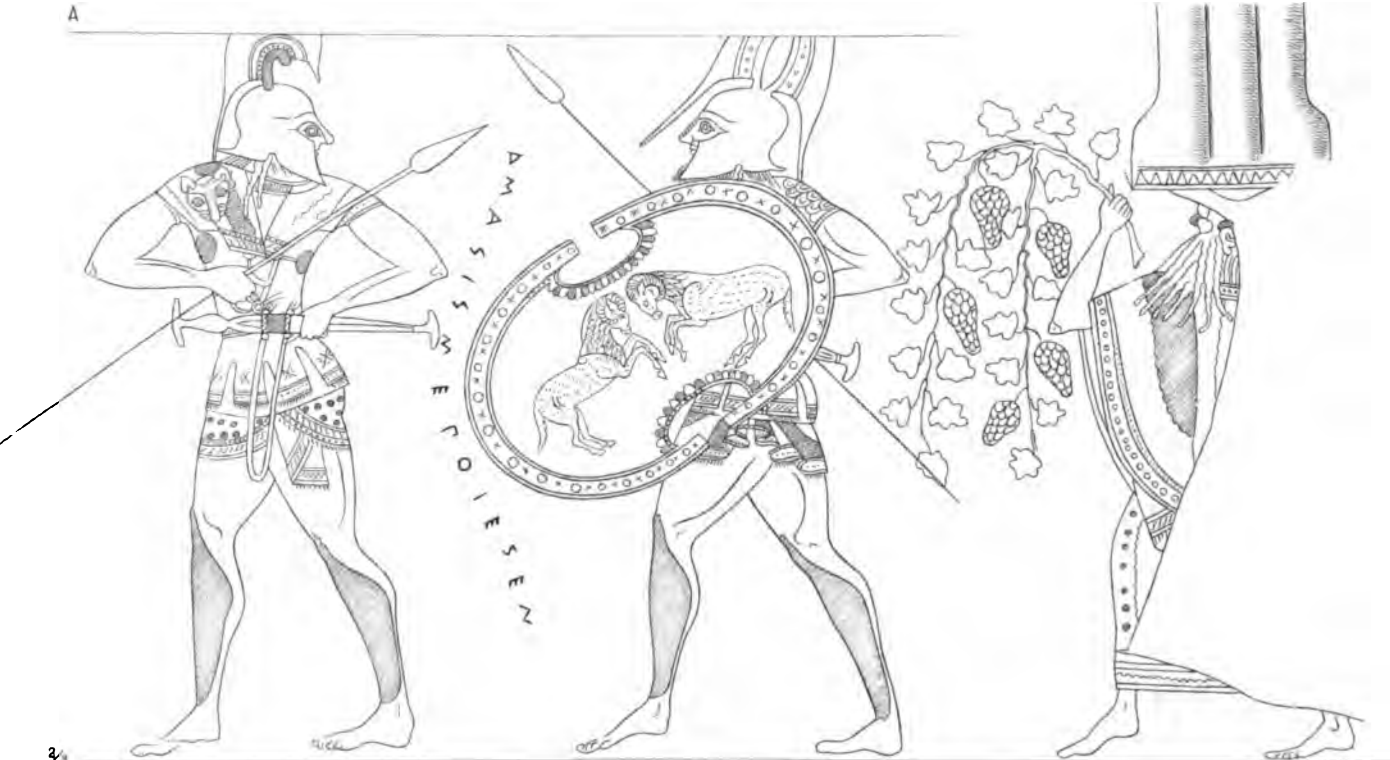


ORESTES IN DELPHI
HYDRIA IN BERLIN

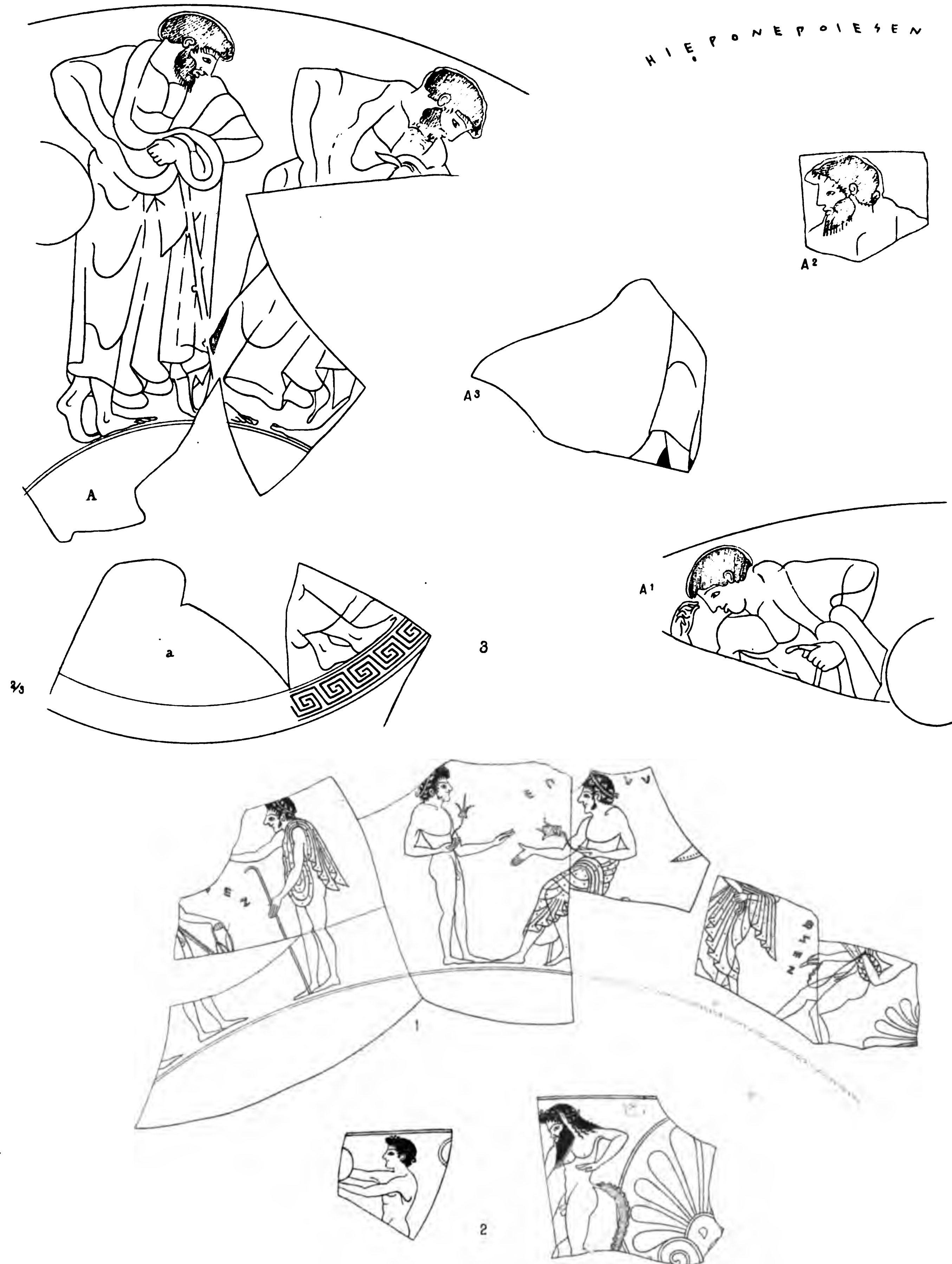


METOPEN VON ILION.



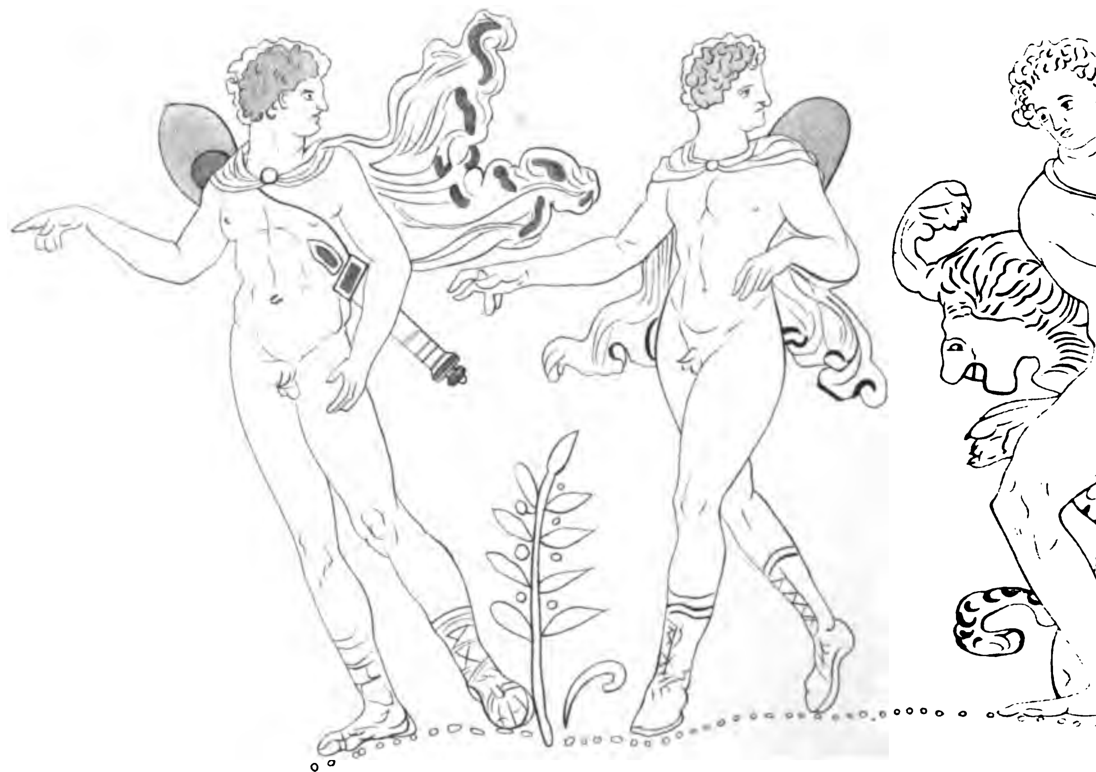


AMPHORA DES AMASIS.



1. VASE DES EPILYKOS. 2. FRAGMENTE AUS VULCI.
3. SCHALE DES HIERON.





UNTERWELTS - V





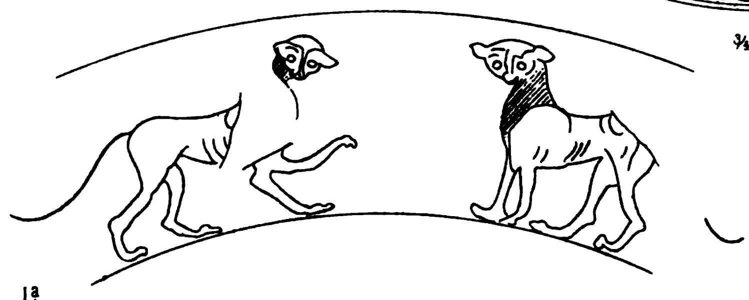
ASE SANTANGELO.

Lith. Instit. v. Wilh. Greve, Kgl. Hoflith. Berlin

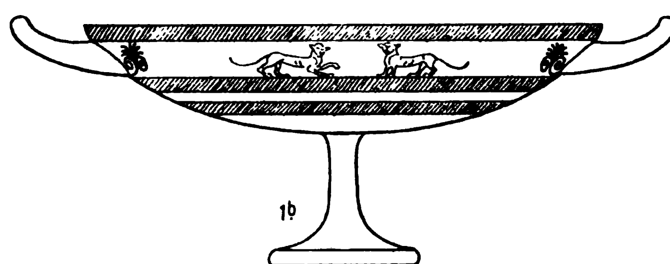


2

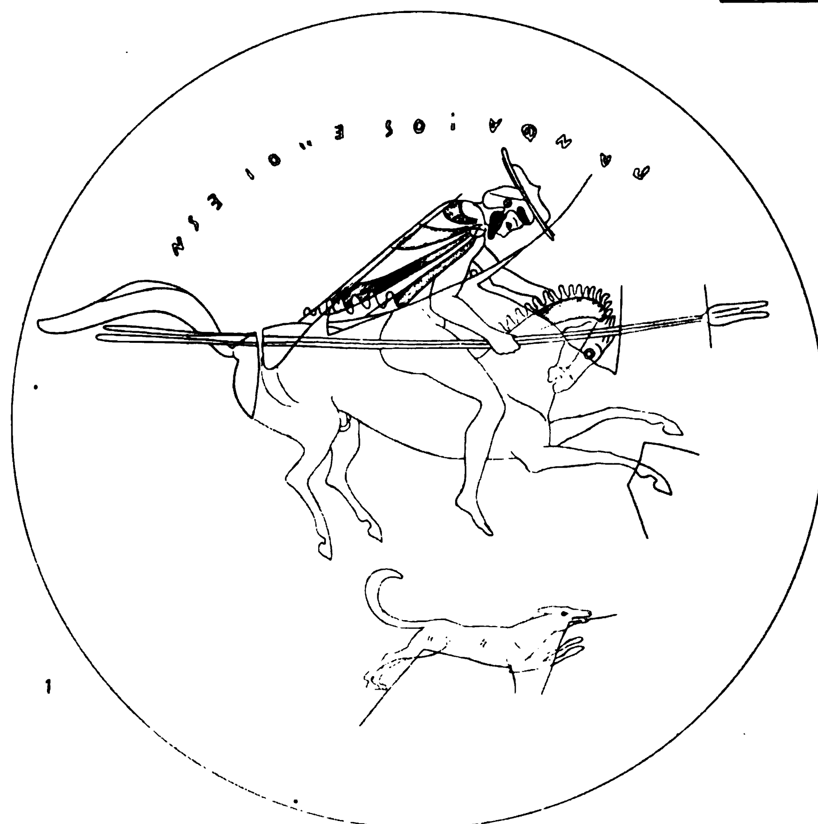
3/4



1a



1b



1

1/2

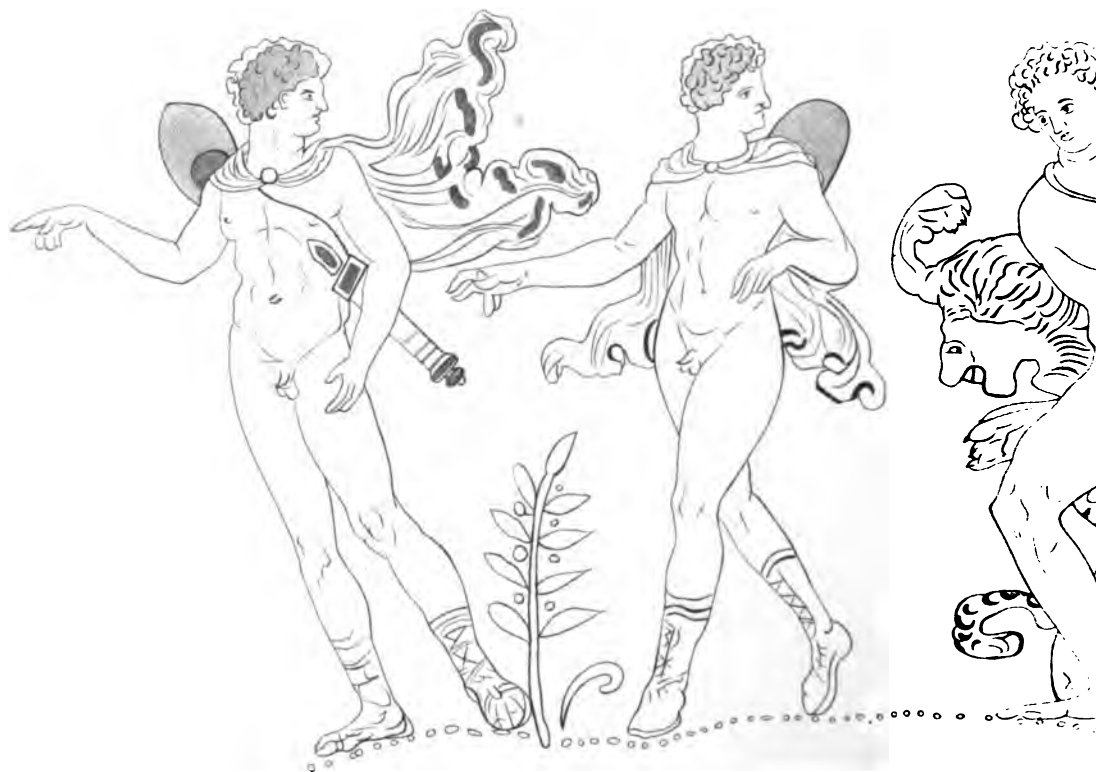
2 A

8/9

2 B

8/9





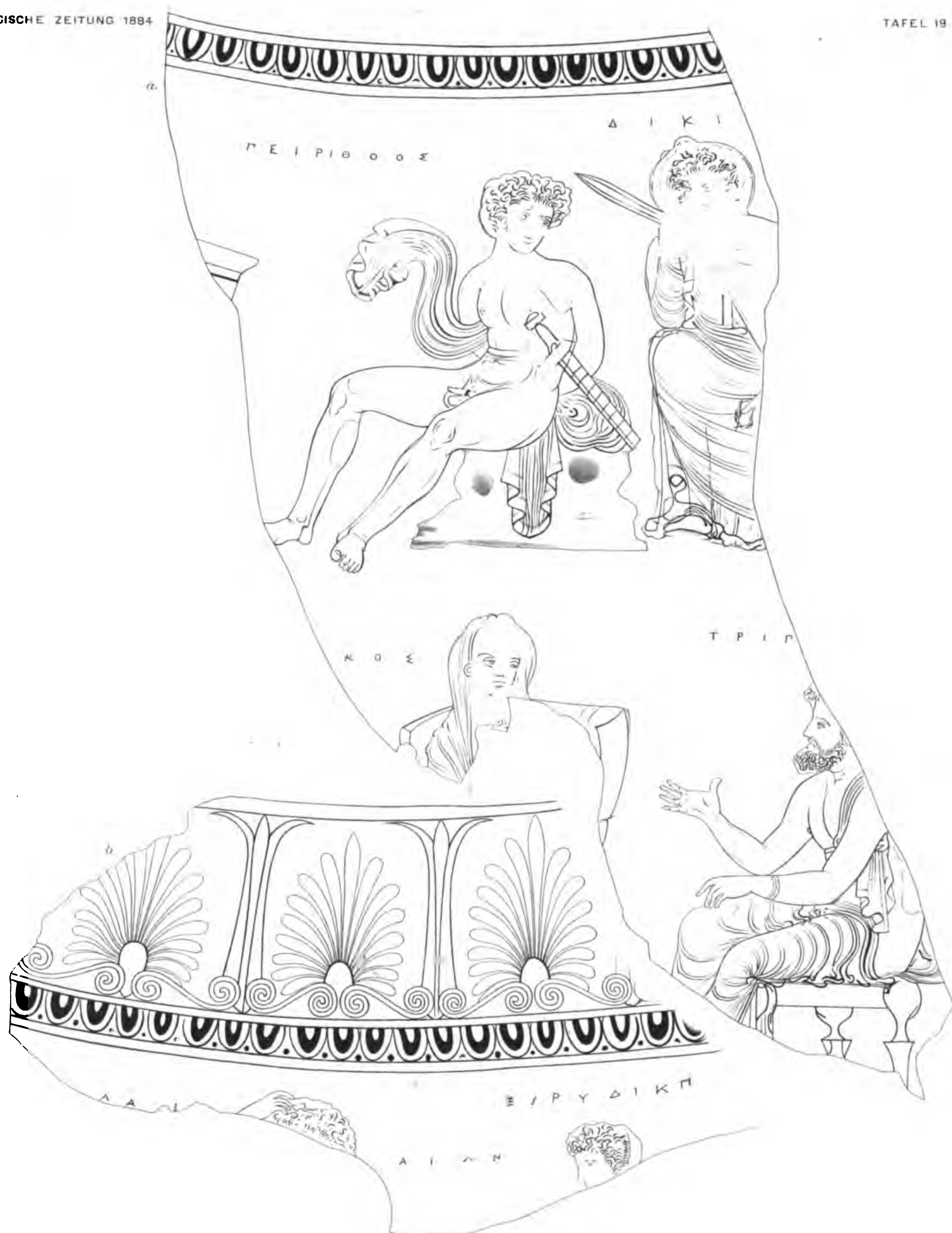
UNTERWELTS - V





ASE SANTANGELO.

Lith. Inst. v. Wilh. Greve K.G.H. Hofl. Berlin



FRAGMENTE EINER UNTERWELTS-VASE
IN KARLSRUHE.

Lith Inst v Wilh Greve


OXFORD
MUSEUM



